DER MALER UND ZEICHNER

WOLFGANG HUBER.

(CA. 1490 — NACH 1542)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

RUDOLF RIGGENBACH

AUS BASEL.

BASEL

GASSER & CIE., BUCHDRUCKEREI

1907.

DER MALER UND ZEICHNER

WOLFGANG HUBER.

(CA. 1490 — NACH 1542)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

RUDOLF RIGGENBACH

AUS BASEL.

ACAD. BIBL.

BASEL

GASSER & CIE., BUCHDRUCKEREI

1907.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. *Cornelius* und Prof. Dr. *Ganz*.

Basel, den 7. Juni 1907.

Prof. **F. Münzer**
Dekan.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 1

Hubers Leben 1

Hubers Werke:

Die Kunst Altdorfers 23

Hubers figürliche Werke von 1510—1521:

Figürliche Holzschnitte und Zeichnungen mit Landschaften 28

Rein figürliche Holzschnitte und Zeichnungen . . . 39

Die beiden frühen Gemälde 45

Die Landschaften 52

Die figürlichen Werke von 1522—1542:

Die Porträts und die Wiener Kreuzerhöhung . . . 66

Huber als Manierist 73

Gesamtcharakteristik von Hubers Kunst 80

Vorwort.

In den kunsthistorischen Übungen des Sommersemesters 1902 besprach Professor H. A. Schmid die Kunst Dürers. In einer dieser Stunden wurden auch Dürers Landschaften und im Anschluss daran die seiner Zeitgenossen besprochen. Seit jener Zeit wollte ich über „Die Landschaftsdarstellung in der Blütezeit der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts“ schreiben. Natürlich erwies sich dieses Thema zu schwierig für eine erste Arbeit und es ergab sich von selbst, die Landschaften eines einzelnen Künstlers ins Auge zu fassen. Ich wählte dazu die Landschaftszeichnungen Hubers. Beim Sammeln dieser Blätter füllte sich meine Mappe auch mit den Nachbildungen der übrigen Huber'schen Werke, so dass ich schliesslich, entgegen meinem ursprünglichen Plan, eine Monographie über Huber geschrieben habe.

Es galt zunächst, das weitzerstreute Material zu sammeln. Auf Grund stilistischer Merkmale konnten vier Gemälde Huber zugeschrieben werden, deren Bestimmung bisher nicht gelungen war. Auch einige neue Holzschnitte wurden mir bekannt. Die Hauptsache war, die Zeichnungen zusammenzubringen und zu sichten. Nach Abzug der unechten, d. h. der Kopien, Schülerarbeiten und fälschlich zugeschriebenen, blieben über siebzig Originalzeichnungen zurück. Bei diesem Sammeln des Materials haben mich die Vorsteher der einzelnen Kunstsammlungen und verschiedene Fachgenossen bereitwillig unterstützt. Besonders den Herren Campbell Dodgson, Dörnhöffer, Friedländer und Meder bin ich zu grossem Dank verpflichtet.

Auf Grund dieses Materials suchte ich nun eine Charakteristik der Kunst Hubers aufzubauen. Es fiel mir nicht leicht, sie klar herauszuarbeiten, da ich zugleich jedes ein-

zelne Blatt erwähnen und zu jedem kleinen Artikel Stellung nehmen musste. Als notwendige Ergänzung zur vorliegenden Arbeit soll daher eine gedrängtere Charakteristik der Huberschen Kunst in einer kunsthistorischen Zeitschrift folgen. Diesem — hoffentlich reich illustrierten — Aufsatz werde ich auch ein Verzeichnis der Werke Hubers beifügen, das nach Sammlungen geordnet ist. Hier habe ich das Verzeichnis den einzelnen Gruppen der Werke Hubers in den Anmerkungen beigegeben, um den Fachgenossen das ermüdende Nachschlagen zu ersparen. Da ich aber andrerseits die Anmerkungen nicht zu sehr belasten konnte, habe ich Angaben über Format u. a. weglassen müssen.

Bei der Fertigstellung der Arbeit haben mir die Herren Professoren Cornelius und Ganz ihren Rat zu teil werden lassen, wofür ich ihnen meinen besten Dank ausspreche.

Als die vorliegende Dissertation bereits fertig und der Fakultät vorgelegt war, erschien das Buch von Voss: Der Ursprung des Donaustils.[1]) Es war mir daher nicht mehr möglich, seine Arbeit eingehend zu benützen; namentlich musste ich darauf verzichten, mich mit seiner Charakteristik der Huber'schen Kunst auseinander zu setzen, und mich beschränken, einige wenige Einzelheiten unserer Arbeiten richtig zu stellen. Das erste Kapitel von Voss, meines Erachtens das beste des ganzen Buches, behandelt Wolf Huber als Maler.[2]) Da ich die beiden Wiener Bilder überhaupt nicht und die andern Gemälde Hubers nie rasch nacheinander sehen konnte, möchte ich jenen Abschnitt als wichtigste Ergänzung meiner Dissertation betrachtet wissen. Hoffentlich erreichen unsere Arbeiten den Zweck, Wolfgang Huber wieder bekannt zu machen.

---

[1]) Kunstgeschichtliche Monographien VII. Leipzig. Hiersemann.

[2]) Dieses Kapitel ist auch als Heidelberger Dissertation gedruckt worden.

Hubers Leben.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546418_0170

In vielen Kupferstichkabinetten befinden sich Holzschnitte eines deutschen Meisters aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die das Monogramm W. H. aufweisen. Es ist fast immer die gleiche Form: die beiden Buchstaben nicht miteinander verbunden, wie dies die meisten zeitgenössischen Künstler zu tun pflegten, sondern von einander getrennt; meist ist nach jedem Buchstaben ein Punkt angebracht, in besonders sorgfältigen Fällen auch vor dem W. noch ein weiterer Punkt beigegeben.[1]) Nagler hat im Neuen Allgemeinen Künstlerlexikon das Monogramm zuerst wieder auflösen können, indem er aus des jüngern Behaim Kupferstich- und Holzschnittkatalog[2]) entnahm, dass der

---

[1]) Es ist dies die charakteristische Form des Huber'schen Monogramms, wie sie auf Gemälden, Holzschnitten und Zeichnungen vorkommt. Nagler, Monogrammisten führt sie unter 2 an (V. Bd. No. 1707). Es gibt nur vereinzelte Ausnahmen:

a) Nagler, Monogr. No. 1707 hat unter 1 das Monogramm einer in Nürnberg befindlichen Zeichnung von 1510 mit rundlicher Form des W abgebildet. Diese Form ist früh und vereinzelt.

b) Ebenfalls frühen Datums (1513) ist die Christoph-Zeichnung in Basel, in der dem Monogramm noch ein rundlicher Haken beigegeben ist, was Nagler V 1704 veranlasst, einen „unbekannten Zeichner" anzunehmen. Die Zeichnung ist sicher von Huber.

c) Auch der „unbekannte Zeichner" der „Erlanger"-Porträtköpfe (Nagler V 1706), der dem Huber'schen Monogramm noch die Jahreszahl 1522 beifügt, ist mit Huber identisch.

[2]) „Verzeichnis allerley Kunst von alten Niederlendischen, Teutschen, Italienischen, Franzosischen und andern gueten Meistern in Kupfer und Holtz an Tag gegeben, colligiert und zusammengebracht durch Paulus Behaim juniorem. 1618. 9. Decembris." — Im Berliner Kupferstichkabinett. Es werden pagina 73 zum Namen Wolff Hueber (W. H.) 9 Stück „in Holtz" aufgezählt. Publiciert von Wessely (Rep. f. Kunstw. VI).

Monogrammist W. H. Wolfgang[1] Huber[2] heisse. Seither sind eine Anzahl Dokumente bekannt geworden, nach denen sich die Lebensgeschichte Hubers nach einigen hauptsächlichen Zügen schildern lässt.

Die Familie Huber, aus der unser Künstler hervorgegangen ist, stammte wahrscheinlich, wie der Künstler selbst, von Feldkirch im Vorarlbergischen und, nach einem Bericht der Prugger'schen Feldkircher-Chronik zu schliessen, war es eine Künstlerfamilie, wenigstens wird dort erzählt, dass der überaus künstliche Altar der St. Annenbruderschaft durch „drey Brüder als ein Schreiner, Bildhauer und Maler"[3] gearbeitet worden.[4] Ein Teil dieses Altarwerks ist noch heute in der Pfarrkirche zu St. Niklaus zu sehen: es ist ein Gemälde mit der Beweinung des Leichnams Christi, das einzige dokumentarisch bezeugte Bild Wolfgang Hubers. Eine auf diesen Altar bezügliche Urkunde nennt nämlich den Künstler ausführlich: Wolfgang Hueber von Veldkürch,[5] und auf dem Bilde selbst liegt rechts unten eine Tafel, auf der W. H. 1521 steht.

[1]) Auf einer Zeichnung im Basler Privatbesitz (Vergl. S. 68 Anm.) hat ein früherer Besitzer das W. H. irrtümlich in Wilhelm Huber aufgelöst. Der Name Wolfgang ist durch Urkunden genügend bezeugt.

[2]) In Urkunden wird der Name Hueber geschrieben. Diese altertümliche Form wird noch heutigen Tags in Innsbruck von Trägern der vielverzweigten Familie Huber zur Unterscheidung festgehalten.

Die Form Hauber (Naglers Künstlerlexikon und noch kürzlich im Katalog der Handzeichnungen des britischen Museums) ist blos eine falsche Auflösung des Hueber.

[3]) Prugger, Feldkircher Chronik, S. 63. — Alle auf dieses Altarwerk bezügliche Dokumente sind bei der Besprechung des Bildes (S. 47 ff.) abgedruckt.

[4]) Schmidt (Rep. XVI 148) macht auf einen Wolf Lot Hueber aufmerksam, der zur Zeit Wolfgangs das Handwerk eines Büchsengiessers trieb. Ein kleines Kanonenmodell (im Ferdinandeum zu Innsbruck) trägt die Bezeichnung: Wolf Lot Hueber gos mich 1536. Da nun Feldkirch um diese Zeit nachweisbar eine Giesserei hatte, wird vermutet, Wolf Lot Hueber stamme von Feldkirch und sei ein Verwandter des Malers Wolfgang gewesen.

[5]) Nur in Abschrift erhalten in Merkle, Notizen über Feldkirch 1833. Abgedruckt Seite 47.

Huber ist wohl auch in seiner Heimatstadt aufgewachsen, obschon kein Bericht darüber vorliegt. Jedenfalls lassen seine Werke deutlich erkennen, dass ihm solche Gegenden mit zackigen Bergen, rauschenden Bächen und Strömen, abgeschlossenen Tälern und Tannenwäldern einen tiefen Eindruck gemacht haben müssen. Gekannt hat er seine Vaterstadt sicher, da eine seiner Zeichnungen Feldkirch darstellt. Er hat die Stadt gegen Westen aufgenommen mit der Kette der Schweizerberge im Hintergrund. Sein Standpunkt war an der strömenden Ill, ungefähr da, wo heute das grosse Jesuitenkollegium steht. Unter den Gebäulichkeiten der Stadt, die durch einen Felsvorsprung zum Teil verdeckt wird, ist besonders das im Jahre 1518 erbaute Wassertor deutlich zu erkennen.[1])

In Feldkirch waren am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern tätig, und manches interessante Werk, das Huber in seiner Jugend gesehen haben muss, ist noch an Ort und Stelle erhalten; das Meiste davon in der Kirche des heiligen Nikolaus.[2]) Die Kirche selbst ist ein stattlicher, aber etwas seltsamer (zweischiffiger!) Bau vom Ende des 15. Jahrhunderts.[3])

[1]) London, brit. Museum. Datiert 1523. Federz. auf weissem Papier. — h. 31,1 × 20,4.

Ein zweites Exemplar, wohl eigenhändige Wiederholung, hat zwei Daten, 1527 und 1530. (München, Kupferstichkabinett Inventar 63). Von diesem Blatt spricht Härtenberger im unten erwähnten Aufsatz.

Kopien in Berlin 838 und Erlangen II E 27.

Ich hatte, mit der Photographie der Londonerzeichnung in der Hand, mich orientiert und meine frühere Vermutung, dass hier Feldkirch dargestellt sei, sogleich bestätigt gefunden, obgleich gesagt werden muss, dass Huber in ähnlichen Zeichnungen die Bergkonturen bei weitem genauer wiedergegeben hat. Am andern Tag erhielt ich meine Meinung von einem Feldkircher bestätigt, der die Sache einige Zeit vorher gefunden und bereits publiziert hatte. Härtenberger, Archiv für Gesch. u. Landeskunde Vorarlbergs II No. 6: Kunstgeschichtliches aus dem alten Feldkirch, 15., 16. und 17. Jahrhundert.

[2]) Härtenberger a. a. O

[3]) Prugger, Feldkircher Chronik, S. 60 erwähnt „in dem Gewölbe ob der andern Säulen“ die Inschrift: 1478 Hanns Sturm Maister dieses Baws.

In der Kirche ist besonders das Sakramentshäuschen von 1509 beachtenswert — natürlich neben dem Gemälde Hubers. Vollständig ist es leider nicht erhalten, da es im 17. Jahrhundert zur Kanzel umgestaltet und dabei der mittlere Teil herausgenommen wurde.[1]) Auch unter den Holzschnitzereien der Altäre findet man neben wertlosen modernen Figuren einige gute Stücke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Vielleicht gehörten sie zu Hubers Altarwerk; sie können auch von dem eben erwähnten Bruder Hubers, dem „pildschnitzer", stammen, obschon weder stilistische Eigentümlichkeiten noch Berichte darüber klaren Aufschluss geben.[2]) Ob es auch Maler gab im damaligen Feldkirch, wissen wir nicht, da uns weder Gemälde noch literarische Nachrichten über solche erhalten sind, und die frühesten sichern Blätter Hubers weisen unerwartet aber deutlich darauf hin, dass er in einer weit entfernten Gegend in die Lehre gegangen ist, in Regensburg bei Albrecht Altdorfer.

Hubers Stellung zu Altdorfer, die für seine ganze Kunstweise entscheidend geworden ist, muss bei der Besprechung der Werke Hubers gleich zu Anfang der Gegenstand einer eingehenden Untersuchung sein. Hier sollen nur die paar Tatsachen, die daraus für seine Lebensgeschichte mit grosser Wahrscheinlichkeit zu entnehmen sind, kurz genannt werden. Die ersten sichern Zeichnungen Hubers, die 1510—1514 datiert sind, zeigen in so hohem Grade Altdorferschen Stil, dass sie aus dem blossen Studium einzelner Werke nicht zu erklären sind. Sie setzen vielmehr einen längeren Aufenthalt bei Altdorfer an Ort und Stelle voraus. Zugleich lässt sich aus der Datierung der Blätter (1510 und folgende Jahre) in Verbindung mit der jugendlich unsichern Strichführung dieser Werke und dem milden Gesamtcharakter seiner Kunst überhaupt schliessen, dass Hubers Geburts-

[1]) Über diese Werke ist Härtenberger a. a. O. zu vergleichen.

[2]) Merkle a. a. O. vermutet ohne jeden Grund, dass die Vorzeichnung zu diesem Sakramentshäuschen und einer Monstranz von 1506, die in der gleichen Kirche aufbewahrt wird, von Wolfgang Huber herrühre.

datum ungefähr 1490 anzusetzen ist. Die Zeichnungen und Holzschnitte der Jahre 1510—14 15 sind demnach die Werke eines jungen Mannes von 20—25 Jahren und sie weisen zugleich auf neue Wanderungen hin, da sich bei zweien der dargestellte Ort bestimmen lässt: Der Mondsee bei Salzburg mit dem Schafberg im Hintergrund, datiert 1510,[1]) und das Städtlein Urfahr gegenüber Linz,[2]) ein Blatt, das wegen der behutsamen Punkt für Punkt aneinander reihenden Strichführung ebenfalls in die Frühzeit zu setzen ist. Wie weit die Reise führte, zu welchem Zweck sie unternommen wurde, lässt sich nicht feststellen.

Aus dem Jahre 1515 ist wieder ein sicheres Dokument erhalten; es weist ebenfalls auf die Donaugegend und zum erstenmal an den Ort, wo Huber den grössten Teil seines Lebens verbrachte; die Urkunde bezeichnet ihn als „wohn-

[1]) Federzeichnung auf weissem Papier, braunschwarze Tinte — h. 12,6 × br. 20,5 cm.

Abgebildet: Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit[3]. 1868 II. 75. Nürnberg, Germ. Mus. 18.

Nur ein Einheimischer konnte unter den vielen Berggipfeln gerade den hier dargestellten herausfinden. Die Bestimmung geht auf Seine Hochwürden Stiftspropst Klunshofer zurück (Schmidt, Beilage z. Allg. Ztg. 1893 No. 11).

[2]) Federzeichnung auf weissem Papier — h. 13,2 × br. 14,8 cm. Pest, Nationalgalerie P. 33—23.

Wilhelm Schmidt hat den Ort zuerst erkannt (Beilage zur Allg. Zeitung 1893 No. 11 und Repert. f. Kunstw. XIX 1896 No. 6).

Auf der Zeichnung in Pest hat Schmidt diese Beobachtung ebenfalls vermerkt, der Kunsthändler Wawra dagegen gross „Nein“ dazugeschrieben. Ich habe Frühjahr 1906 Zeichnung und Landschaft von der Linzer Brücke aus verglichen. Die Linien der Bergzüge stimmen peinlich genau, auch einzelne Gebäude, z. B. die Kapuzinerkirche und das Mauthaus sind noch erkennbar, nur wendet sich heute der Blick nach einer andern Richtung der Gegend, da in barocker Zeit auf dem Poestlingberg eine die Umgebung dominierende Wallfahrtskirche errichtet wurde. Herr Professor Lychdorff, ein richtiger Urfahraner, und Dr. H. Ubell, Custos des Museums, haben mir diese Beobachtungen bestätigt.

haft in Passau.“ [1]) Ob er hier auf besonders guten Erwerb rechnen konnte, oder welcher andere äussere Grund [2]) diesen Entschluss bedingt hat, ist unbekannt. Dafür lassen sich die idealen Gründe mit gutem Recht vermuten. Vor allem hat ihm wohl die schöne Gegend gefallen. Denn die ehrwürdige Stadt, deren auch im Nibelungenliede gedacht wird, hat eine herrliche Lage am Zusammenfluss dreier Ströme und ist so gleichsam von Natur geschaffen, der Wohnsitz eines Landschafters zu sein. Dann lag Passau nicht gar weit von Regensburg entfernt, so dass Huber von Zeit zu Zeit seinen Lehrer Altdorfer oder wenigstens dessen Werke zu sehen bekam. Den grössten Teil seines Lebens hat Huber hier verbracht, obschon nach 1515 das nächste sichere [3]) Dokument erst 1542 folgt. Doch wird diese Lücke von mehr als 25 Jahren durch die Hinweise auf frühere Zeit, die dieser Urkunde und den Werken zu entnehmen sind, einigermassen ausgefüllt.

Die Urkunde von 1542 [4]) ist die Eingabe der Meister

---

[1]) Es ist die schon oben erwähnte Urkunde, in der die Feldkircher St. Annabruderschaft einen Altar bei Huber bestellt (vergl. S. 47). Seine Landsleute haben ihn also auch in der Fremde nicht vergessen.

[2]) Über den damaligen Bischof Wigileus (1500— † 1517) ist in Passauergeschichten so gut wie nichts zu finden. Ob er, wie seine Nachfolger, Huber seine Gunst zuwandte, wissen wir nicht.

Oder war der Bildhauer Jörg Huber aus Passau, der der Mitarbeiter des Veit Stoss am Grabmal Kasimir IV. in der Krakauer Kathedrale war, am Ende der Bruder Wolfgang Hubers, von dem wir wissen, dass er „pildschnitzer“ gewesen ist? und ist Huber seinetwegen nach Passau gezogen? (Stiassny, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. II.) — Auch sonst sind viele Huber in Passau zur Zeit dieses Malers nachzuweisen, aber da der Name Huber nicht gerade selten ist, kann man keine Vermutungen darauf bauen.

[3]) Wenn das Familienbild des Passauer Bürgermeisters Jakob Endl von Huber gemalt sein sollte (dat. 1517. Vergl. S. 67, Anm. 1), könnte man von der Person des Dargestellten schliessen, dass Huber schon damals eine angesehene Stellung einnahm.

[4]) Da das Dokument zu umfänglich ist, um hier abgedruckt zu werden, muss auf Repert. f. Kunstw. XXIV 390 f. verwiesen werden, wo es von Dr. W. M. Schmidt publiziert wurde. Die Urkunde liegt im Reichsarchiv in München.

und Gesellen „der handwergk der maller, pildschnitzer und glaser zu Passaw“, in der sie sich beim Fürstbischof Wolfgang I. von Salm (1540—1554) beschweren, dass sich Wolfgang Huber in seiner Stellung als Hofmaler um die Handwerksordnung nicht kümmere. Einstweilen lassen wir diese Beschwerden über drückende Konkurrenz auf sich beruhen und heben die zwei Stellen heraus, die auf die Zeit vor 1542 hinweisen. Huber hat demnach schon „vorher ettliche Zeitt ausser des Burgerrechts (d. h. ohne Bürger zu sein, was in der Handwerksordnung verboten war) mit ettlichen gesellen und leerknaben gearbeit.“ [1]) Da in Beschwerdeschriften bekanntlich gerne alte Sünden ausgegraben werden, bezieht sich diese Stelle vielleicht auf den Aufenthalt von 1515—[1517?]; zu dieser Zeit genoss Huber nämlich noch nicht des Hofschutzes. Denn eine zweite Stelle der Urkunde[2]) berichtet, dass er unter Herzog Ernst von Bayern, der 1517—1540 Administrator des Bistums war, Hofmaler geworden ist; in welchem Jahr ist nicht bekannt.

Gewiss hingen einmal in den Kirchen der Stadt Altarbilder, im bischöflichen Palast und in den Häusern reicher Bürger kleine Gemälde Hubers. Aber Passau wurde, obschon die Stadt von Strömen umgeben ist, mehrere Male, besonders 1662,[3]) von grossen Feuersbrünsten heimgesucht. Daraus und aus Verschleppungen lässt sich erklären, dass schliesslich kein Bild Hubers in Passau geblieben ist. Nur aus dem Supplementum Bruschianum[4]) weiss man, dass in

[1]) Zeile 14/15.

[2]) Zeile 25—28.

[3]) Schmidt, Beilage zur allg. Zeitung 1893, No. 11.

[4]) Als ich in Passau die mir zugänglichen Autoritäten aufsuchte, war ihnen Wolfgang Huber nicht einmal dem Namen nach bekannt. Seither haben sie in den Urkunden und Chroniken der Stadt geforscht und mir dabei zwei Ergänzungen, die sie fanden, bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Die eine verdanke ich Seiner Hochwürden Herrn Domkapitular Dr. L. H. Krick: Supplementum Bruschianum. Vindob. 1692. Seite 94. Sigismund Reisacher, Praepositus (monasterii S. Nicolai) obiit 1540. Sepelitur in sacello S. Ruperti, ubi insignis et tabula addita, quam

der Rupertuskapelle des Augustinerchorherrnstifts St. Niklaus (vor den Toren der Stadt) ein Gemälde Hubers hing.[1]) Auch eine Originalzeichnung, deren Lokal als Passau bestimmt werden kann, ist nicht erhalten,[2]) nur eine Radierung Hirschvogels, der wahrscheinlich eine Huber'sche Zeichnung zu Grunde liegt.[3]) Auf dem Exemplar des Münchner Kabinetts steht von einer Hand des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben: „Ilzstat bei passau" und „das oberhaus."

Einem Passauer, der Hubers Werke genau kennt, wäre es vielleicht möglich, zu entscheiden, ob die Werke Hubers auf die Passauer Gegend im besondern hinweisen, an jene Donaugegend im allgemeinen erinnern sie stark, ja bei der Wanderung in der Umgegend Passaus oder bei der Donaufahrt von Passau nach Linz glaubt man oft eines seiner Werke vor sich zu sehen. Aus der alpinen Landschaft Feldkirchs ist Huber in eine ganz andersartige Gegend versetzt worden und dies ist besonders bedeutsam bei einem Künstler, der namentlich Landschafter[4]) war. Obschon der landschaftliche Charakter einer Gegend und der Stil der Darstellung nicht zusammenfallen müssen, wäre es pedantisch, zu leugnen, dass für die meisten Zeichnungen Hubers das

pinxit Wolfgangus Huber, Apelles Germanicus. — Nach Zimmermanns churbayrischem geistlichem Kalender 1756, Teil 3, S. 597 stellte das auf Holz gemalte Bild ein Begräbnis Christi dar. 1756 war es noch vorhanden, war aber „der besseren Konservierung wegen" in einem Gastzimmer aufgehängt.

[1]) Über einen Stammbaum, den Huber vermutlich für Wolfgang I., Bischof von Passau, gezeichnet hat, vergl. S. 16, Anm. 2.

[2]) Die Stadtansicht (abgebildet Albertina 646 b) kann leider nicht, wie ich anfangs dachte, in Passau lokalisiert werden. Herr cand. hist. art. Otto Fischer schrieb mir, dass auch Salzburg und Burghausen nicht dargestellt sind.

[3]) Hirschvogels Radierung B. 72. In einem ähnlichen Fall ist die Zeichnung noch erhalten. (Vergl. Verzeichnis der Landschaftszeichnungen Pest 62 f.)

[4]) Ein ausgesprochener Landschaftsmaler im heutigen Sinn war Huber noch nicht; Landschaftszeichner würde nur einen Teil dessen bezeichnen, was Huber war. Dies ist der Grund, warum das journalistisch klingende Wort Landschafter angewandt wurde.

Vorbild der Donaugegend entnommen ist, wenn auch alpine Landschaften stets nebenher gehen. Wie oft findet man in seinen Werken einen breiten Strom und am Ufer gleichmässig gewellte niedere Hügel: die Kreuzigungszeichnung von 1517[1]) ist in eine Donaulandschaft verlegt, im Georgsholzschnitt von 1520[2]) ist rechts in der Tiefe der Ausblick zu beachten, die kleinen Landschaftsbildchen mit den Thaten des Herkules[3]) gehören mit vielen andern Blättern[4]) ebenfalls hieher und eine der letzten bekannten Landschaftszeichnungen (von 1531) stellt wieder einen lokalisierbaren Ort der Gegend dar; es ist der Donaustrudel bei Grein, der früher für die Schiffer so gefährlich war. „Die Ansicht ist oberhalb des Strudels aufgenommen, links das bereits ohne Dach, also schon als Ruine erscheinende Schloss Werfenfels, in der Mitte die Insel Wörth, dazwischen die gefährliche Stromschnelle, der Strudel, rechts von der Insel der zweite Donauarm, der sogenannte Hessgang.“[5]) Ja Hubers Kunst ist sogar der Hauptsache nach ein Ausdruck der Donaugegend und er selbst wird darum als ein Hauptvertreter des „Donaustils“[6]) betrachtet.

In die Donaugegend weist auch der Ort, wo noch heute zwei Bilder Hubers aufbewahrt werden: das Augustiner-Chorherrnstift St. Florian bei Linz.[7]) Das Kloster hatte schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts für den Hochaltar ein Bild in Passau bestellt, welches mit Kauf, Leitkauf und Fuhr von Passau herab 1270 Pfund verschlang.[8])

[1]) Vergl. S. 36.

[2]) Vergl. S. 32.

[3]) Vergl. S. 39.

[4]) In diesem Zusammenhang ist nochmals an die Zeichnung von Urfahr gegenüber Linz zu erinnern. S. 7 Anm. 2.

[5]) Federzeichnung. W. H. 1531. Pest. Nationalgalerie (aus Smlg. Eszterházy).

Abgebildet Albertina 357. — Das Zitat aus dem Text zu Albert. III 357, wo Meder seine Entdeckung publiziert hat.

[6]) Der Name „Donaustil“ stammt von Frimmel.

[7]) Dornenkrönung und Geisselung. Vergl. S. 78.

[8]) Albin Czerny (regulierter Chorherr und Bibliothekar), Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian. Linz 1886. Seite 64/65.

Zur Zeit Hubers stand ein besonders kunstliebender Abt dem Stift vor, Petrus III. Maurer (praefuit ab anno 1508 ad annum 1554) — stammte er doch selbst aus einer Architektenfamilie[1]) — , der von Altdorfer zwei Altäre besessen hat.[2]) Wie neuerdings nachgewiesen wurde, hat Altdorfer im Jahre 1511 eine Donaureise unternommen und bei seinem Aufenthalt in St. Florian Abt Peter porträtiert.[3]) So weit steht alles fest und nun möge es erlaubt sein, auf Grund dieser Tatsachen einige Vermutungen über Hubers Tätigkeit für St. Florian zu äussern. Während des Gesprächs mit dem Abt hat Altdorfer wohl von seinem tüchtigen Schüler Wolfgang Huber erzählt (oder sollte Huber seinen Lehrer begleitet haben, da eine Zeichnung der Zeit das nahe Urfahr darstellt?). Auf Altdorfers Empfehlung hin hat der Abt vorläufig einen Holzschnitt St. Florians, des Stiftsheiligen, bei Huber bestellt,[4]) und da er mit der Arbeit zufrieden war, Ende der 1520er Jahre einen Auftrag für zwei grosse Passionsbilder folgen lassen. Aber, wie gesagt, sichere Dokumente liegen nicht vor, und da der heutige Bestand der Stiftsgalerie auch durch Ankäufe späterer Zeit vermehrt

[1]) Czerny a. a. O. S. 50.

[2]) Czerny a. a. O. S. 111—118.

Friedländer, Altdorfer S. 72 f. hat diese Bilder ausführlich beschrieben und mit Recht Altdorfer als Meister genannt, freilich mögen Schüler mitgeholfen haben.

Stiassny (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. II, S. 256—260 und 296—299) hat die Bilder vermutungsweise Huber zugeschrieben. Nachdem seine Kunstweise genauer bekannt geworden ist, wird niemand mehr an Huber denken.

[3]) Meder, Altdorfers Donaureise im Jahre 1511. Mitteilungen zu den graphischen Künsten 1906.

[4]) Passavant (P.-Gr. III 305 No. 11): „St. Florian. Il est occupé à éteindre une incendie. Riche composition avec beaucoup de figures, signée W. H. — H. 5 p, 2 l — L. 5 p, 8 l.“ Der Holzschnitt ist verschollen und auch in der Sammlung des Stifts nicht vorhanden (Brief des Stiftsherrn Rank). Nach der Beschreibung könnte die Zeichnung in Pest (vergl. S. 39 Abg. Albertina 646), die blosse Schularbeit ist, eine ungefähre Kopie darnach sein. Der Holzschnitt wäre dann 1515—20 anzusetzen. — Stiassny a. a. O.

wurde, kann daraus, dass die Bilder heute in St. Florian hängen, höchstens vermutet werden, dass sie ursprünglich vom Stift bestellt waren.

Nicht nur in die Gegend im allgemeinen, sondern wieder nach Passau, wo Huber die Stellung eines Hofmalers innehatte, weisen die Berichte des Jahres 1542. Wie merkwürdig geht es doch mit der Tradition! Nachdem die Überlieferung bisher spärlich floss, stauen sich plötzlich drei Dokumente auf dieses Jahr zusammen. Das eine davon, die Inschrift „Huber zu basaw“ auf einer Zeichnung,[1]) die uns in früheren Jahren recht willkommen wäre, bestätigt für dieses Jahr nur, was wir aus andern Urkunden wissen. Damit kommen wir auf die Klageschrift der Passauer Zunft zurück, welche sie dem neuen Bischof, Wolfgang von Salm, eingereicht hat.[2]) Die Zunftordnung der „maister und gesellen der handwergk der maller, pildschnitzer und glaser zue Passaw“ schrieb für den, der das Handwerk in Passau ausüben wollte, unter andern folgende Bedingungen vor: Er musste laut Artikel 3 Passauer Bürger werden, vier Pfund Wachs in die Zeche stiften und war nach Artikel 4 verpflichtet, den Meistern und ihren Frauen ein Mahl zu geben. In seiner Stellung als Hofmaler, wozu Huber, wie früher erwähnt, vom Administrator Herzog Ernst von Bayern (1517—1540) ernannt worden war, hatte sich Huber diesen Bedingungen entzogen, war bis vor kurzem nicht Bürger geworden und hatte weder der Zeche die vier Pfund Wachs gestiftet, noch die Meister und ihre Frauen zu einem Mahl

[1]) Vergl. S. 59 Anmerkung. — Nagler, Monogr. V 1707 gibt die Jahreszahl 1544 an. Sie ist seither stets wiederholt worden. Doch schrieb mir der Sekretär des fürstlich Waldburg'schen Kupferstichkabinetts in Wolfegg, die Jahreszahl laute 1542; auch auf der Photographie ist dies deutlich erkennbar.

[2]) Abgedruckt Repert. f. Kunstw. XXIV. Die Urkunde ist vom Herausgeber Dr. W. M. Schmidt mit Recht in den Anfang der Regierung Wolfgang I. gesetzt worden, doch ist sie nicht von 1540/41, sondern von 1542, da die Antwort vom 21. September 1542 datiert ist. (Vergl. S 14.) Bischof Wolfgang wurde erst im April 1542 konsekriert (Reichenberger, Wolfgang von Salm, S. 4).

geladen (die erbosten Meister führen diese Punkte ebenfalls zweimal an). Dagegen hatte er durch keinen Zunftzwang gehindert für die Bürgerschaft von Passau gemalt. Diese Konkurrenz wird umso drückender gewesen sein, da ihm seit einiger Zeit nicht nur „ettliche", sondern „viele" Gesellen und Lehrknaben zur Seite standen. Als die Meister hörten, Huber sei Passauer Bürger geworden, benützten sie die Gelegenheit, ihn zum Beitritt in die Zunft zu zwingen.[1]) Zuerst ersuchten sie den Stadtrichter, dem Huber und seinen Gesellen bis zum Eintritt in die Zunft das Handwerk zu legen. Dieser wies sie, da Huber als Hofmaler zum Hofgesinde gehöre, zum bischöflichen Marschall; der Marschall endlich, da auch er nicht recht wisse, was in dieser Sache zu tun sei, vor Seine bischöflichen Gnaden selbst. Aus dem „Hofrathsbüchl" ist der Entscheid Wolfgangs I. bekannt: Huber wurde in seiner Stellung als Hofmaler bestätigt, die Beschwerden der Zunft abgelehnt.[2])

---

[1]) Der Herausgeber der Urkunde vermutet, „dass Huber beim Abgange seines Gönners Herzog Ernst nach Salzburg, vielleicht besorgt um seine künftige Stellung, das Bürgerrecht erwarb." a. a. O., wo auch Nachweise über die Zunft.

[2]) Vorstehende Notiz findet sich im Hofratspuechl von 1542 nach dem Protokoll über die Sitzung vom Mittwoch, den 20. September eingetragen:

Hueber

Mein genediger fürst und herr von Passau etc. thuet Wolfgangen Hueber Maller fur Jrer fürstlichen gnaden hofmaller und dienner versprechen. Darauf Jrer fürstlichen gnaden genedigen bevelh . dass ain Handwerck der Maller allhie . yetzgedachten Hueber . bei solchem beleiben lassen und denselben darwider nit dringen wellen. Actum Pfintztags In die Mathei. Den 21 september Anno D 42.

Cantzlei C(ommissarius?).

Die „Hofrathsbuechl" d. h. Sitzungsprotokolle des bischöflichen Hofrats sind seit 1537 erhalten (doch fehlen eine Anzahl von Bänden) und werden zum Teil in der Studienbibliothek in Passau (so das von 1542), zum Teil im Kreisarchiv in Landshut aufbewahrt. Vielleicht werden in diesen Bänden noch weitere Notizen über Huber entdeckt.

Ich verdanke die Mitteilung Seiner Hochwürden Herrn Lyceal-professor Schmöller.

Zwei Passauer Bischöfe haben also nachweisbar Huber ihre Gunst zu teil werden lassen. Im folgenden sollen aus ihren Lebensbeschreibungen die Züge herausgelesen werden, welche die Art ihrer Bildung zeigen, weil damit zugleich die Anregungen bezeichnet sind, die Huber aus dem Verkehr mit ihnen und ihrem Kreis empfangen haben mag. Natürlich ist ihre Regierung noch durch ganz andere Züge charakterisiert. Der eine hat die Ketzer verfolgt, der andere im politischen Leben seiner Zeit eine wichtige Rolle gespielt.

Der erste ist Herzog Ernst von Bayern[1]) (geb. 1500, 1517—1540 Administrator von Passau), der den Unterricht Aventins genoss, dann zu seiner weiteren Ausbildung Italien bereiste, wo er mit Aldus Manutius verkehrte. Das war freilich in jungen Jahren, aber dass er auch später diese Interessen verfolgte, bezeugt, dass er als Administrator des Erzbistums Salzburg (1540—54) den Theophrastus Paracelsus nach Salzburg berief. Als er sich später in seine Grafschaft Glatz zurückzog, wo er 1560 starb, war Mathematik (und Astrologie) seine Beschäftigung.

Ebenso anziehende Züge werden von Wolfgang I., Grafen von Salm, berichtet (geb. c. 1514; 1540 bis zu seinem Tode 1555 Bischof von Passau).[2]) Er war hochgebildet, der lateinischen und griechischen, französischen und italienischen Sprache mächtig. „Die bischöfliche Bibliothek vermehrte er mit grossen Kosten. Es wird von ihm erzählt, dass er darin fast seine Wohnung aufgeschlagen habe.“ Er hat ein berühmtes Gymnasium in Passau gegründet und bekannte

[1]) Artikel Herzog Ernst in der deutschen Biographie, Bd. VI (v. Zeissberg).

[2]) Reichenberger, Wolfgang von Salm, Bischof von Passau. Studien und Darstellungen aus dem Gebiete der Geschichte II, 1. Heft. Freiburg i. Breisgau, Herder'sche Buchhandlung, 1902.

Besonders ist Abschnitt 5 (Bildung und Wissenschaft. Landesregierung) zu beachten.

Humanisten wie Jakob Ziegler und Kaspar Bruschius in Passau aufgenommen. „Das Schlösschen Hackelberg, das oberhalb Passaus anmutig an der Donau liegt, liess er geschmackvoll vergrössern und legte am Abhang des Hügels freundliche Gärten mit Laubgängen und Grotten an. Hier war sein Tusculum, wo er mit Vorliebe weilte, wenn er sich Ruhe gönnen wollte."

Hubers Kunst, die im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts einen volkstümlichen Zug hat, wird nach 1520 italienisierend-akademisch. Niemand wird diese Stilentwicklung direkt aus der geistigen Umgebung, in der Huber in Passau lebte, ableiten wollen, höchstens könnte sie ihn darin bestärkt haben. Aber man darf vermuten, dass die Bischöfe, die beide ihre Bildung aus Italien hatten,[1]) an solchen „antikischen" Werken besondern Gefallen hatten. Wenn man sich auch ihr Maecenatentum nicht allzu grossartig vorstellen darf[2]) — und für monumentale Arbeiten war Hubers Talent, wie das Altdorfers, nicht geschaffen — jedenfalls hat Huber an ihnen verständnisvolle Gönner besessen.

Bei der Freude, die Huber an der Landschaft hatte, ist er natürlich nicht die ganze Zeit seines Lebens in Passau und der Donaugegend geblieben. Und Reisen und Wandern mag für ihn Lebensbedürfnis gewesen sein. Unterwegs hat er dann Skizzen der Gegenden in sein Skizzenbuch aufgenommen. Bei zweien lässt sich der Ort noch bestimmen,

---

[1]) Denn auch Wolfgang I. hatte eine Studienreise nach Italien gemacht. Reichenberger a. a. O. S. 70.

[2]) Wir besitzen noch eine Arbeit, die Huber wohl für Wolfgang I. gezeichnet hat: es ist ein Stammbaum der Grafen von Salm (Wien, Hofbibliothek. Ohne Nummer — von Dr. Dörnhöffer bestimmt). Die Zeichnung des Blattwerks weist mit Sicherheit auf Huber, der Name des Geschlechts auf Wolfgang I. — Nach Art der Zeit beginnt der Stammbaum mit Salmo, dem ersten Grafen von Salm: fing an zu regieren im 3878. Jahr nach Anfang der Welt, vermählt mit Lothilda, Tochter Ariovisti, Königs der Sachsen usw.

zufällig sind sie auch datiert; sie weisen beide in die Alpengegend.[1]) 1519 hat er nämlich das Dorf Traunkirchen mit dem Traunstein im Hintergrund gezeichnet.[2]) Die Bucht am See ist noch heute sofort zu erkennen, der Hügel mit der Johannskapelle, der das Dorf überragt, ist noch heute bewaldet. Kleine Unrichtigkeiten in der Silhouette des steil aufsteigenden Traunsteins, der Huber offenbar besonders gefallen hat, lassen sich daraus erklären, dass die Zeichnung während eines kurzen Aufenthaltes rasch hingeworfen wurde. Ob Huber diese Skizze auf einer Reise nach seiner Vaterstadt aufnahm, wo er einen Teil des 1515 bestellten und 1521 vollendeten Altars an Ort und Stelle hätte fertig malen wollen, weiss man nicht. Vielleicht blieb er in seiner Heimat bis 1523; aus diesem Jahr stammt die Zeichnung seiner Vaterstadt.[3]) Im Ganzen wird man sich hüten müssen, aus der Feststellung des dargestellten Ortes zuviel für die Lebensgeschichte eines Künstlers schliessen zu wollen.[4]) Seiner Kunst nach gehört Huber sicherlich in die Donaugegend.

Wie das Geburtsdatum des Künstlers aus seinen Werken geschlossen werden musste, lässt sich auch sein Todesjahr nur aus den Daten der Zeichnungen bestimmen. Die Zeichnungen in Pest (datiert 1545 und 1549) sind nicht zu ge-

---

[1]) Da die 8 Gebetbuchzeichnungen, die Repert. XXVI Huber zugeschrieben wurden (vergl. S. 43 Anmerkung) nicht von ihm sind, fällt auch der Aufenthalt in Augsburg (1515) weg.

[2]) „Federzeichnung". . . . .
Datiert 1519. Ohne Monogr. Ehemals Smlg. Klinkosch.

Abbildg. im Auktionskatalog. Lit.: Beilage z. Allg. Ztg. 1893, No. 11.

W. Schmidt hat hier die Zeichnung Huber zugeschrieben und die Vermutung ausgesprochen, dass der Traunsee dargestellt sei.

[3]) Vergl. S. 5.

[4]) Trotz der Daten ist es gar nicht bewiesen, dass Huber z. B. 1523 gerade in Feldkirch gewesen sein muss. Er könnte ja die Zeichnung in diesem Jahr für einen Feldkircher Bekannten kopiert haben.

brauchen, denn die eine hat nichts mit Huber zu tun,[1]) die andere ist eine blosse Kopie.[2]) Auch[3]) das scheinbar so sichere Datum 1544 auf der Albertina-Zeichnung ist unsicher, wie das aller Porträtzeichnungen.[4]) Es kann richtig sein, muss es aber nicht. Dass der Holzschnitt einer Missgeburt, der 1551 datiert sein soll, das Huber'sche Monogramm trage, berichtet ein alter Katalog, doch ist das Blatt verschollen und die Richtigkeit der Notiz sowieso fraglich.[5]) Das letzte sicher bezeugte Jahr bleibt demnach 1542. Huber ist also in oder nach diesem Jahr gestorben.

Unter den zeitgenössischen Künstlern scheint Huber Schüler gehabt zu haben: bei Feselen.[6]) Abraham Schöpfer[7]) und dem Meister H. W. G.[8]) lässt sich dies vermuten. Zwei andere, Hirschvogel[9]) und wohl auch Bink[10]) haben nach seinen Zeichnungen radiert. Seine Holzschnitte waren einmal sehr beliebt und verbreitet, da sie noch heute in den meisten Kabinetten zu finden sind. Dagegen wurde sein

---

[1]) Pest, P. 23—23a. „Ummauerte Stadt an einem Bache", datiert 1545. Schmidt, Rep. XIX No. 19.

[2]) Pest, P. 33—62 f. „Burgen in gebirgiger, waldiger Gegend, rechts ein Wasserfall", dat. 1549. Das Blatt ist eine schlechte Kopie nach einer frühern Huberzeichnung, die in Braunschweig liegt. (Vergl. S. 55).

[3]) Dass das Datum 1544 auf der Zeichnung in Wolfegg falsch überliefert wurde, ist schon S. 13 Anm. gesagt worden.

[4]) Vergl. S. 70 f.

[5]) Passavant, Peintre-Graveur, III 305. Additions à Bartsch. No. 13.

[6]) Vergl. S. 67 Anmkg.

[7]) Vergl. S. 71 Anmkg. 3.

[8]) Vergl. S. 54 Anmkg. 3.

[9]) Vergl. S. 10 Anmkg. 3 und Verzeichnis der Landschaftszeichnungen Pest, 62 f.

[10]) Vergl. die Landschafts-Radierungen Binks: B. 97 und Nagler, Mon. III 775, No. 26.

Name in den entfernten Gegenden Deutschlands entweder nie bekannt oder bald vergessen. Wenigstens konnte schon Amerbach bei der Inventarisation seiner Sammlung das Monogramm W. H. nicht mehr auflösen; und doch besass er die 9 bekannten Holzschnitte Hubers in prächtigen Abdrücken und obendrein eine schöne Originalzeichnung. Der Nürnberger Paul Behaim wusste dagegen den Namen noch, als er 1618 den Katalog seines Kabinetts aufnahm.[1]) Bald nach der Mitte des Jahrhunderts war Hubers Name sogar in Feldkirch vergessen, da die beiden Geschichtsschreiber der Stadt, Bucelinus (1667) und Prugger (1685) bei der Erwähnung des Altars in der Niklauskirche keinen Namen nennen. Am längsten erhielt sich die Erinnerung an ihn in Passau, wo der Verfasser des Supplementum Bruschianum (1692) ein Bild Wolfgang Hubers, dieses „Apelles Germanicus“ erwähnt. Später ist sein Andenken überhaupt untergegangen.[2]) Zuerst hat Meinhard Merkle in seinen „Notizen über Feldkirch“ (1833) auf Grund einer im Feldkircher Archiv gefundenen Urkunde den Namen Wolfgang Huber wieder gewusst. Doch ist Merkles Büchlein selbst wieder vergessen worden. Erst im Lauf der zwei letzten Jahrzehnte hat Wilhelm Schmidt in einer Reihe von Artikeln energisch Hubers Leben und Werke verfolgt.[3]) Endlich sind in den

---

[1]) Vergl. S. 1.

[2]) Auf zwei Zeichnungen steht sein Name von einer Hand späterer Zeit geschrieben. (Erlangen I F 9 und Basel Privatb.). Woher die Besitzer den Namen wussten, ist mir unbekannt; ebenso wage ich nicht zu entscheiden, aus welcher Zeit die Schrift stammt.

[3]) Beilage zur Allg. Ztg. 1893, No. 11.

Zeitschrift für bildende Kunst und Kunstchronik: 27. März 1890. N. F. I 385. III 116 f. — 27. Oktober 1892. IV Sp. 46.

Repertorium für Kunstwissenschaften: XI S. 358—XII 39. XVI 148 f.—254. XVII 368—XIX 120—287.

Text zu den Münchner Handzeichnungen.

letzten Jahren eine grosse Anzahl der Huber'schen Werke publiziert worden,[1]) so dass eine Charakteristik der Kunst Hubers auf Interesse rechnen und nachgeprüft werden kann.

[1]) Die wichtigsten Publikationen sind:

a) Gemälde:
Photographie Joseph Vincenz — Feldkirch.
Sammlung von Kauffmann — Berlin, Asher Tafel 45.
Photographien Löwy u. Bruckmann (für Wiener-Bilder).
Burlington-Magazine, Juli 1906.

b) Holzschnitte:
3 Faksimile-Reproduktionen des Reichsdruckerei in Berlin.
Muthers Meisterholzschnitte, Tafel 64—67.

c) Zeichnungen:
Albertina: 339, 357, 384, 371, 395, 576, 642, 646, 716, 846, 937, 977, 1270, 1321, 1340, andere folgen.
Dresdner Handzeichnung: No. 60—64.
Münchner Handzeichnung: 81 b, 105 b, 106, 144, 145 a, 145 b.
Die Erlanger und Oxforder Blätter sollen in nächster Zeit publiziert werden.

Hubers Werke.

Die Kunst Altdorfers als Voraussetzung der Huberschen Werke.

Von jeher brachte man Hubers Kunst in nahe Beziehung mit der Altdorfer'schen. Zweifellos sind ihre Werke nahe verwandt und darum oft miteinander verwechselt worden. Aber darüber konnte man sich nicht einigen, wie das Verhältnis der beiden Künstler zu denken sei. Früher schloss man ohne weiteres, weil die Werke des wenig bekannten Huber mit denen des berühmten Altdorfer viel Gemeinsames haben, Huber sei Altdorfers Schüler gewesen.[1]) Dieses einleuchtende, dem künstlerischen Wert der Künstler entsprechende Verhältnis wurde später aus chronologischen Gründen angezweifelt; ja, es wurde im Anschluss daran die Vermutung geäussert, Huber könnte umgekehrt auf Altdorfer eingewirkt haben,[2]) und damit die Perspektive eröffnet, dass am Ende Huber die zentrale Persönlichkeit des Donaustils oder wenigstens der Künstler gewesen sei, von dem der Donaustil seinen Ausgangspunkt genommen hat. Wie gerne möchte der Biograph Hubers, dass sich diese Vermutung zur Tatsache erheben liesse!

Altdorfer ist bekanntlich um 1480 geboren und seine frühesten Blätter stammen aus dem Jahre 1506. Bei Huber ist man auf die Daten seiner Werke angewiesen, um sein Geburtsjahr zu erschliessen, da urkundliches Material darüber nicht vorliegt. Eine fortlaufende Reihe von datierten Zeichnungen besitzen wir seit 1510; merkwürdigerweise zeigte

[1]) Nagler, Allgemeines Künstlerlexikon VI 334/35.

[2]) Schmidt, Beilage zur Allg. Zeitung, 1893, No. 11: „Ob Altdorfer auf ihn oder er auf Altdorfer eingewirkt hat, lässt sich bis jetzt noch nicht mit Sicherheit entscheiden.“ Repert. XII: „Huber scheint hier (in der Darstellung der Landschaft) als der wahrscheinlich ältere eher auf Altdorfer eingewirkt zu haben, als Altdorfer auf ihn.“

aber eine stilistisch damit zusammengehende Landschaftszeichnung das frühe Datum 1502. Huber schien also seinen Stil schon vor Altdorfer gefunden zu haben. Allein die Lesart 1502 ist unrichtig; das Datum ist 1512 zu lesen.[1]) Hubers früheste sichere Werke, die mit den spätern Werken klar zusammengehen, stammen demnach aus den Jahren 1510 und 1512. Es sind drei Zeichnungen: die des Mondsees von 1510,[2]) ein Hieronymus[3]) und die oben erwähnte Landschaft mit den Kreuzen, beide von 1512. Aus der zaghaften Strichführung bei der ersten, aus dem Zusammengesetzten der einzelnen Teile bei den beiden spätern Werken lässt sich vermuten, dass sie Huber in jungen Jahren, etwa als 20jähriger, gezeichnet hat. Sein Geburtsdatum wäre demnach um 1490 anzusetzen; nicht schon 1480, wie bisher

---

[1]) a) P. 33, 25a, Abg. Albertina 384, Z. f. b. K. 1892, S. 117; Beil. z. Allg. Ztg. 1893 No. 11. Landschaft mit Kreuzen (Golgotha). Schon Schmidt in der B. z. Allg. Ztg. „möchte gerne 1512 lesen, aber man kann beim besten Willen die gegen einander gekrümmten Striche des 0 nicht verkennen." Vor dem Original in Pest konnte ich nun genau konstatieren, dass ein zufälliger, runder Strich in den Wolken, der neben den geraden der Eins fällt, die Täuschung hervorbringt. Die Lesart 1512 ist also ohne Gewaltsamkeit herzustellen und stilistisch geht die Zeichnung auffallend mit dem Hieronymus von 1512 (abg. Alb. 576) zusammen.

b) In Berlin liegen in der Mappe Huber zwei stark farbige Landschaften (2062 und 2063. Lichtenberg, zur Entwicklungsg. der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im XVI. Jhdt. Leipzig. Seemann 1892, S. 108 und 109.) auch dort schon als Huber?, welche ungefähr der Zeit um 1500 angehören müssen. Sie haben weder Datum noch Monogramm, haben einen bestimmteren Charakter als die Jugendzeichnung Hubers von 1505 und sind völlig verschieden von den echten Werken Hubers, also gewiss nicht von ihm.

c) Das gleiche gilt von der Zeichnung (Pest 61 f.—Rep. XIX 220 No. 1), die Schmidt als Huber anführt. Doch hat er selbst auf dem Karton ein Fragezeichen zum Namen Huber gesetzt, auch in seinem Aufsatz ausdrücklich betont, dass die eine oder andere Zeichnung zweifelhaft sein könne.

[2]) Vergl. S. 7.

[3]) Wien, Akademie — abg. Albert. 576.

angenommen wurde. Dazu stimmt vortrefflich der ruhige Gesamtcharakter seiner Kunst. Es fehlen in seinem Werke die grausigen Kreuzigungsbilder, wie sie Altdorfer (Gemälde in Kassel) und Cranach (im Schottenstift in Wien [1]) am Anfang des Jahrhunderts gemalt haben, seine Bäume sind nicht behangen mit Flechten, die Grotte des Hieronymus nicht mit Gestrüpp bedeckt (vergl. Altdorfers Hieronymuszeichnung in Pest, abg. Alb. 813).

Diese Vermutungen werden durch eine Zeichnung glücklich bestätigt, die das Monogramm W. H. in der bekannten Form trägt und doch mit den sichern Werken nicht zusammengeht.[2]) An der Echtheit des Monogramms ist nicht zu zweifeln, weil ein Fälscher gewiss das Monogramm eines berühmten Künstlers hingesetzt hätte. Die Lösung liegt im Datum 1505. Es wird eine Jugendzeichnung sein, denn auch der Stil scheint darauf hinzuweisen. Es ist eine Brücke dargestellt, in der Mitte ein Häuschen, rechts Teil einer Stadtmauer, links eine Bodenwelle mit Baum, im Hintergrund Berge — dies alles in den einfachsten Ansichten und mit den perspektivischen Fehlern, wie sie Kinder wohl zu allen Zeiten zu machen pflegen. Darum lässt sich auch nicht bestimmen, welcher Schule und Persönlichkeit die Zeichnung angehört.

Die alte Meinung, Hubers Kunst sei von der Altdorfers abhängig, trifft also entschieden zu, und diese ganze Arbeit ist sogar ein ausführlicher Beweis für diese Tatsache. Um diesen Zusammenhang möglichst scharf zu erfassen, ist es nötig, eine kurze Charakteristik der Altdorfer'schen Kunst zu entwerfen,[3]) bevor wir zu unserm speziellen Thema, die Kunst Hubers darzustellen, gelangen. Nur so wird klar zur Erscheinung kommen, wie weit und wie lange Huber

[1]) Friedrich Dörnhöffer. Jahrbuch der k. k. Centralkommission zur Erh. der Kunstdenkm. in Oestereich. 1904.

[2]) Göttingen, Smlg. Ehlers.

[3]) Vergleiche Max Friedländer; Altdorfer. Leipzig. E. A. Seemann. 1891.

von seinem Meister abhängt und wo er von ihm abweicht, um neue Bahnen einzuschlagen.

Altdorfers Kunstweise kann nicht formuliert werden, ohne dass in erster Linie seiner Errungenschaften auf dem Gebiet des „Malerischen" gedacht wird, um derentwillen man ihn mit Rembrandt verglichen hat. Dies tritt besonders in seinen Holzschnitten und Kupferstichen deutlich hervor. Zum Beispiel die Holzschnittfolge vom Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts (B. 1—40) ist ganz auf die Helldunkeleffekte hin angelegt. Es ist eine Konsequenz davon, dass in Altdorfers Werken schattige Gebüsche, dunkle Grotten, ein von Kerzenlicht erhelltes Gemach oft wiederkehren. Und ebenso holt er in seinen Federzeichnungen mit einer Lage weisser Striche die hellbeleuchteten Teile aus dem dunkeln Grunde heraus.

Altdorfer besass auch einen hochentwickelten Sinn für das „Stoffliche"[1]) der Dinge: für Glanz und Pracht, schillernde Rüstungen, schimmernde Damastmuster, weiches Haar. Wie duftig sind die Wolken, wie glänzend glatt die Baumstämme auf seinen Bildern! Und die Kräuter und Matten, die er malt, scheinen getränkt zu sein mit Feuchtigkeit.

Während aber bei Grünewald solche Vorzüge mit einem grossen Pathos sich verbinden, sucht Altdorfer die idyllisch-heitern Züge aus. Er gibt den heiligen Christoph, wie er sich niederbückt und das Kindchen ihm auf den Rücken steigt (B. 54); der heilige Georg beugt sich — auf dem bekannten Münchnergemälde — ruhig vor, um das krötenartige Ungeheuer, das da am Boden liegt, einmal anzusehen. Mit dieser Vorliebe für behaglich-anmutige Züge hängt zusammen, dass er gerne ein kleines Format wählt und sein Bestes in leichten Vorwürfen hat geben können. Übertreffen nicht die Bilder der heiligen Nacht (in Bremen, Berlin und

[1]) Der Terminus ist von H. A. Schmid entliehen: Vergl. z. B. den Aufsatz über Grünewald S. 32 (Festschrift zur Eröffnung des historischen Museums Basel 1894).

Wien und die herrliche Münchnerzeichnung alle seine andern Werke? Und wie wenig haben seine Passionsbilder zu bedeuten?

Vor diesen für Altdorfer charakteristischen Zügen wird gewöhnlich ein anderer genannt, seine Vorliebe für das Landschaftliche. Gewiss fehlen in seiner Kunst nicht frisch erfundene Figurenszenen, bei denen man erstaunt ist, dass sie auch so gedacht werden können. Aber der Hauptwert seiner Bilder liegt freilich in der Landschaft und das vorwiegende Interesse an ihr führte ihn dazu, die heiligen und die mythologischen Gestalten mehr als Staffage zu geben. In der Landschaft hat er besonders das Kleine beobachtet: am Boden wuchern Gras und Kraut, an der Baumrinde ist kein Knorren vergessen und an den Bergen keine Erhebung. „Die Liebe für das Einzelne, das eigentlich deutsche Erbteil“,[1]) hatten gewiss auch Dürer und Baldung, aber dort traf sie zusammen mit dem Bedürfnis nach grossen Flächen und Linien, wodurch vielfach ein fremdes Element in ihre Landschaften kam. Der Geschmack Altdorfers ist einheitlicher. Die weiten Meeresflächen, die Dürer und Baldung mit der deutschen Landschaft kombinierten, fehlen bei ihm.

Von Altdorfers Verdiensten um die Landschaftsdarstellung ist viel gesprochen worden. Weniger aber von dem feinen und vornehmen Zug, der für seine Kunst so charakteristisch ist. Er führt einen scharfen, feinen Strich, der sauber und spitz ausläuft; und in der subtilen Technik des Kupferstichs hat er seine hübschesten Blätter geschaffen. Dazu kommt eine entschieden vornehme Art, was wohl mit seiner Herkunft aus einer bayerischen Patrizierfamilie[2]) zusammenhängt. Seine Phantasie beschäftigen Ritter in glänzenden Rüstungen, vornehme Edelfräulein, schlossartige Gebäude.

Diese seine eigenartige Kunst hatte Altdorfer bereits gefunden, als Huber unter seinen Einfluss und, wie wir ver-

[1]) H. A. Schmid: Das Verhältnis Dürers zur italienischen Kunst. (Sitzungsberichte der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft 1900, VII.)

[2]) Der Nachweis aus dem Wappen bei Friedländer, Altdorfer S. 2.

muten dürfen, direkt in sein Atelier kam. Es wird, nach den Zeichnungen Hubers zu schliessen, gegen 1510 gewesen sein. Von Altdorfer muss Huber eine Anzahl der frühen Bilder aus den Jahren 1507 gesehen haben: etwa die heilige Nacht, ein Bildchen, das sich heute in Bremen befindet, und das eine oder andere der Berliner Gemälde, wohl auch Bilder, die seither untergegangen sind. An den Bildern des heiligen Georg und der „heiligen Familie am Brunnen" könnte Altdorfer eben gemalt haben; sie sind beide 1510 datiert. Ferner kamen Huber wohl eine Anzahl Stiche Altdorfers unter die Augen und Zeichnungen. Holzschnitte dagegen hatte Altdorfer wahrscheinlich noch keine gemacht: die ersten datierten stammen erst von 1511.[1])

Wie stellte sich nun Huber zu der Kunst seines Meisters? Wie weit war er fähig, diese Kunst in sich aufzunehmen und selbständig zu verarbeiten?

Hubers figürliche Werke von 1510—1521.

Figürliche Holzschnitte und Zeichnungen mit Landschaften.

Wie Altdorfer hat Huber sein Bestes in solchen Werken geleistet, wo er die Figuren nur als Staffage behandelte und mit einer stimmungsvollen Landschaft zusammenkomponierte. Es sind dies die Blätter Hubers, an denen man ihn zuerst wieder erkannte[2]) und die auch künstlerisch von grossem Werte sind, weil sie Züge enthalten, die wir in den uns erhaltenen Gemälden nicht antreffen. Zugleich sind sie dem grössern Teil nach früher als die Gemälde.

Das früheste dieser Blätter ist die Hieronymus-Zeichnung von 1512.[3]) Der Heilige ist bloss Staffage und

[1]) Friedländer, Altdorfer S. 12.

[2]) Vergleiche den Abschnitt über Hubers Leben, gleich am Anfang.

[3]) Wien, Akademie, Monogr. — Abgebildet Albertina 576.

Von einer „sehr schönen Zeichnung", Hieronymus in Landschaft, weiss man seit der Versteigerung bei Christie in London 1902 nicht, wohin sie gelangt ist. Campbell Dodgson, dem ich die Mitteilung verdanke, hat sie dort gesehen.

verschwindet in der Landschaft besonders darum, weil er vom Crucifixus weit getrennt ist und gerade an dieser Stelle der Ausblick in eine Schloss- und Brückenlandschaft sich öffnet. In ihr liegt der Wert des Blättchens. Prachtvoll ist, wie das hoch emporragende Kruzifix den Hügelzug des Hintergrundes überschneidet und der Gekreuzigte dominierend über der Landschaft schwebt.

Altdorfer hat den heiligen Hieronymus verschiedene Male dargestellt. Das Gemälde von 1507 (in Berlin) hat Huber wahrscheinlich gesehen; wenigstens erinnert die Heiligengestalt Hubers stark an den Heiligen Altdorfers. Und neben dem Gesamteindruck erinnert noch ein anderes spezielles Motiv an Altdorfer, die Höhle des Heiligen links unten. Auf dem Berlinerbild kommt sie zwar nicht vor, dafür auf dem Holzschnitt (B. 57)[1]) und einer Zeichnung, die 1513 datiert ist (abgebildet Albertina 813), und sonst vielfach. Denn die dunkle Höhle war als malerisches Motiv Altdorfer sehr erwünscht, während sie bei Huber, der gerade das Malerische der Altdorfer'schen Kunst wenig verstanden, keinen Sinn hat. Sie wirkt auch merkwürdig angestückt. Aus dem gleichen Jahre 1512, wie die Hieronymus-Zeichnung, stammt noch die Landschaft mit Kreuzen in Pest. Auch sie enthält ein unverdautes Stück Altdorfer'scher Kunst: den gedeckten Durchgang der Kapelle auf der rechten Seite.

Während die Darstellung des büssenden Heiligen der Art Hubers nicht recht lag — es ist auch bei einer flüchtigen Skizze geblieben — entsprach dafür die Waldgeschichte vom heiligen Eustachius[2]) seinen Fähigkeiten besonders gut. Er hat die Zeichnung auch sehr sorgfältig ausgeführt und eine ansprechende Vermutung möchte in diesem Blatt

[1]) Nach Friedländer S. 36 um 1514 anzusetzen. Zeichnung und Holzschnitt sind also später als die Huber'sche Skizze entstanden, aber sie sind der Anlage nach auch schon für die frühere Zeit bezeichnend.

[2]) Zeichnung in Dresden, datiert 1517. — Abgebildet Dresdner Handzeichnungen 61. — Das Blatt beim Grafen Wilczek auf Schloss Seebarn (abg. Albertina IV 395) ist bloss Kopie.

sogar die Vorzeichnung zu einem Holzschnitt erblicken.[1] Es wäre dann das Gegenstück zu dem Holzschnitt des heiligen Georg von 1520. Hier der Ritter, der beim zufälligen Ritt eine Vision erlebt, dort der andere, der gegen ein Untier auszieht.

In einem abgeschlossenen Waldtal wölbt sich über einem stillen Gewässer eine Brücke.[2] Zu beiden Seiten führen schmale Wege herauf. Der Weg auf der linken Seite beginnt unten am Wasser, steigt ein paar Holzstufen herauf zu einem Gatter und führt in starker Biegung zur Höhe der kleinen Brücke empor; zur Seite hinter dem Weg erheben sich ein paar Tännchen. Der Pfad der andern Seite führt auf einer schmalen, mit Strauchwerk bewachsenen Böschung nur langsam ansteigend herauf zwischen einem jähen Felsen und einer mächtigen, flechtenbehangenen Tanne und wird bald vom Busch am Fuss der Tanne und dem Unkraut, das auf der Brücke wuchert, verdeckt. Gleich hinter der Brücke schliesst ein spaltiger Felsklotz den kleinen Platz ab. Ein Torbau mit Brücke liegt an seinem Fuss und auf der Höhe selbst erhebt sich neben Bäumen die kleine Burg, von der eben ein behaglicher Rauch aufsteigt. — In diesen stillen Waldwinkel verlegt Huber die schöne Legende, wie Eustachius dem wunderbaren Hirsch begegnet. Der Ritter kommt in ruhigem Trab den bequemen Waldweg heraufgeritten und auf der Höhe der Brücke steht ihm gegenüber — in nächster Nähe menschlicher Wohnungen — der sonst so scheue Hirsch.

In diesem Blatt steht Huber seinem Meister besonders nahe. Es ist zwar nicht bekannt, dass Altdorfer den gleichen

[1]) Text zu Albertina 395 (Meder).

[2]) Unter der Brücke durch sieht man die Dächer einiger Häuser. Dieses bei Huber beliebte Motiv — es kommt schon im Hieronymus vor — findet sich auch auf einer flüchtigen Studie in Reims. (Vergl. S. 37 Anm. 2.) Vielleicht ist diese Skizze direkt benützt worden; doch könnte die Zeichnung in Reims auch später zu datieren sein.

Vorwurf behandelt hat,[1]) dafür erinnert dieses Blatt an Altdorfers Kunst im allgemeinen, und dies in noch höherem Grade als solche Blätter, die den gleichen Vorwurf wie Altdorfer'sche behandeln. An Altdorfer erinnert das kleine Format, die „poesievolle und liebenswürdige"[2]) Auffassung, die romantische Landschaft. Auf einer Getsemane-Zeichnung von 1509 (Berlin)[3]) hat Altdorfer ein ganz ähnliches abgelegenes und abgeschlossenes Waldtal dargestellt. Nur ist bei Altdorfer alles noch wilder, phantastischer, der Auffassung des ersten Jahrzehnts entsprechend. Hubers Landschaftsauffassung ist im allgemeinen die weniger schroffe, wie er auch gerne menschliche Wohnungen in seine Landschaften setzt.

Der Vergleich dieser beiden Blätter ist noch in anderer Weise lehrreich; es ergeben sich dabei Unterschiede, die nicht nur in diesem einzelnen Fall zufällig zutreffen, sondern solche, die durchgängig zu konstatieren und darum für das Verhältnis der beiden Künstler charakteristisch sind. Warum kann man die Blätter Hubers, trotz ihrer vielen Ähnlichkeiten mit den Altdorfer'schen, so leicht von diesen unterscheiden, auch ohne Monogramm? Hubers Blatt ist eine Federzeichnung auf weissem Papier, dasjenige Altdorfers ist schon im Material reicher. Er verwendet ein braun grundiertes Papier und höht die Federzeichnung ausserdem mit weissen Strichen. Das Blatt wirkt dadurch farbiger und vor allem malerischer als das Huber'sche. Und ebenso ist die Strichführung deutlich verschieden. Bei Altdorfer sind es vorwiegend ganz feine, spitze Striche, Huber liebt einen derben, rundlichen Strich, wie man dies zum Beispiel an dem Tannenbaum, der auf beiden Blättern im Vordergrunde steht, vergleichen möge.

[1]) Das Gemälde in Glasgow (Friedländer, S. 122) hat, wie ich nach einer Photographie konstatieren konnte, mit Altdorfer nichts zu tun.

[2]) Diesen ausgezeichneten Ausdruck von Altdorfer braucht Goeler von Ravensburg; — Schmid, Grundriss der Kunstgeschichte, S. 407.

[3]) Friedländers Verzeichnis S. 146 No. 3.

Vielleicht war dieser Eustachius als Pendant zu dem prächtigen Holzschnitt, dem Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen gedacht (B. 7).[1] Huber muss selbst das Gefühl gehabt haben, dass dieser Holzschnitt etwas vom Besten sei, was er leisten könne. Denn er griff zu einem grössern Format (20,3 × 15,1 cm) als in den andern Holzschnitten und fügte dem gewohnten Monogramm, das auf den meisten Holzschnitten steht, auch noch ausnahmsweise die Jahreszahl (1520) bei. Das Blatt ist also neun Jahre nach Altdorfers bekanntem Holzschnitt (B. 55) entstanden.

Huber führt uns auf einen holprigen Boden, der mit Steinen und Kraut bedeckt ist. Hier stehen eine grosse verwitterte Tanne, die mit Bartflechten behangen und von Epheu umrankt ist, und ein mächtiger Fels, in dem sich Tannen und Gestrüpp festgesetzt haben. Huber hat wahrscheinlich an einen Waldrand gedacht, wo derartiges Getier zu hausen pflegt. An zwei Stellen öffnet sich die Landschaft, so dass man weit hinaus auf einen langgestreckten Bergzug sieht. An dessen Fuss erhebt sich, durch die erste Lücke sichtbar, eine von Vogelschwärmen umkreiste Burg, auf der andern Seite, wo der Hügelzug sich in die Ebene verliert, liegen Dörfer am Strom — wie sie in der Passauergegend häufig zu sehen sind. Der Hauptfortschritt dem Eustachius gegenüber besteht darin, dass das viele, was man da an Kräutern am Boden und an Erhebungen der Berge zu sehen bekommt, durch den breiten, sonnigen Streifen des Himmels einen deutlichen Kontrast erhält. Gut ist auch, dass er den Baum rechts im Vordergrund vom Bildrand überschneiden liess. Auf der Eustachiuszeichnung, wo man den Baum ganz zu sehen bekommt, wirkt er hingestellt. — Auf diesem Platz hat der Ritter den Drachen aufgestöbert. Der Kampf hat schon begonnen, denn der Speer liegt zersplittert am Boden. Das Tier ist bereits in eine Ecke zurückgedrängt und, nach seinem freundlichen Grinsen zu schliessen, möchte der wackere Ritter mit keinem besonders gefähr-

[1]) Reproduktion der Reichsdruckerei.

lichen Drachen zu tun haben. Ein schweres Ringen und ein drohendes Untier konnte Huber nicht darstellen. Das heftige Motiv des hoch emporgeworfenen Schwanzes wird wohl von Dürer (etwa dem siebenköpfigen Ungeheuer der Apokalypse, B. 71) entliehen sein. — In einer hübschen Zeichnung hat Huber sogar den Moment festgehalten, wo der Ritter und die gerettete Dame das getötete Vieh betrachten.[1])

Altdorfer hat den Kampf in eine Landschaft verlegt, die in ihren steil emporragenden Bergformen an die Alpen erinnert, obschon das Motiv nachweisbar der Donaugegend entnommen ist.[2]) Auch hat er die Helldunkelwirkungen dazu benützt, dass sich Reiter und Drache hell vom dunkeln Hintergrunde abheben.

Ungefähr gleichzeitig, eher früher wie der Georgsholzschnitt, ist ein anderes ähnliches Blatt anzusetzen, das den heiligen Christoph darstellt (B. 6. — Faksimile der Reichsdruckerei). Der Vorwurf hat ihn längere Zeit beschäftigt, denn er hatte ihn schon 1513 in einer Zeichnung[3]) festgehalten: Hier gab er den Heiligen und die

[1]) Erlangen III B. 8.

In Erlangen befindet sich noch eine Schulzeichnung, die ebenfalls den Georg darstellt. Sie gehört zu dem grossen Blatt III D. 18. Es ist ein vielgliedriger Altar gezeichnet mit einer Kreuzigung in der Mitte und je vier kleinern seitlichen Bildern.

[2]) Vergl. Meder, Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511. Mitteilungen zu den Graphischen Künsten 1902, No. 1.

[3]) Basel, Kunstsammlung (Amerbach) U. 16. 32. dat. 1513. Monogr. vergl. S. 1 Anm. 1b. Passavant (P.-Gr. III 305) erwähnt die Zeichnung irrtümlich als im Berliner Kabinett befindlich. In Berlin ist eine solche Zeichnung nicht vorhanden.

Auch sonst kommt der heilige Christoph in ihm nahestehenden Werken noch vor:

a) Erlangen II E. 13. Schwächere Zeichnung Hubers, nur Figur. Wahrscheinlich nach dem Holzschnitt ca. 1520 anzusetzen.

b) Nagler, Monogr. V 1707 sagt, dass sich in Erlangen eine Christophzeichnung von 1522 finden soll. Diese Notiz scheint unrichtig zu sein, da die Zeichnung in Erlangen nicht aufzufinden ist.

Landschaft noch ruhig, den Heiligen aufrecht stehend, wie wenn es sich um eine blosse Einzelfigur, nicht um einen bewegten Vorgang handelte, und die Landschaft als ruhige Seefläche mit Bergen und einem Dorf im Hintergrund — ein Bild, wie es sich ihm an einem der salzburgischen Seen wird eingeprägt haben. Im Holzschnitt ist alles ins Bewegtere umgestaltet. St. Christoph, ein bärtiger Mann mit verdrossener Miene — als ob er nur brummig seinen Fährmannsdienst verrichte — schreitet kräftig aus und beugt sich zugleich nieder, denn es kostet ihm offenbar Mühe, das Kind zu tragen. Aus der ruhigen Seefläche ist ein ziehender Fluss mit Strudel geworden. Auch im Himmel setzt sich die Bewegung fort, wo die Sonne kräftig scheint und die Wolken auseinander treibt: ihr verzerrtes Spiegelbild erscheint unten im Fluss. Selbst durch die Luft muss ein frischer Wind gehen. Denn die Mäntel des Christuskindes und des Heiligen werden aufgewirbelt, wodurch die Gestalten etwas Bedeutsames erhalten.

In diesem Holzschnitt äussert sich bei Huber sein im Vergleich zu Altdorfer derbes Temperament. Zu vergleichen

c) Erlangen II E. 26 erinnert tatsächlich stark an Huber. Die beschnittene Zeichnung gehört zu dem grossen Blatt III D. 18. Vergl. S. 33 Anmkg. — Schulzeichnung.

d) Erlangen I G. 31 mit einem Monogramm, das auf Hans Knoder gedeutet wird. Abg. d. Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses XVIII S. 12. Da das Blättchen an Huber erinnert, könnte Knoder von Huber beeinflusst worden sein.

e) In Erlangen . . . liegt noch eine Christoph-Zeichnung (auf der hintern Seite Pauli Bekehrung), wo der Heilige im Fluss versinkt. Nur der Kopf schaut noch aus dem Wasser heraus. Diese Auffassung der Christoph-Legende wäre bei Huber wohl möglich. Aber die breiten Formen und die kleine Schaufel weisen auf Schäuffelin.

Auf die Erlanger Zeichnungen haben verschiedene Forscher ihre Meinungen geschrieben. Die Huberzeichnungen sind namentlich von W. Schmidt, einige auch von Dörnhöffer bestimmt worden. Auf diese Beischriften beziehen sich meine Notizen. Doch konnte ich nicht in jedem Fall meine Meinung zu diesen Notizen ausführen. Ich musste mich begnügen, die Tatsache zu konstatieren.

ist Altdorfers Holzschnitt (B. 54). Zunächst hielt es Huber mit der Ehre des Heiligen durchaus vereinbar, ihn als Landsknecht zu geben, und in die Hand gab er ihm zur Unterstützung seines Dienstes gleich eine kleine Tanne samt allem Wurzelwerk. Bei Altdorfer war der Stamm, dem feinern Formgefühl dieses Künstlers entsprechend, glatt geschnitten.

Welch schönen Anblick böte Hubers Kunst, wenn nur diese paar poesievollen Blätter erhalten wären! Die besprochenen sind leider die einzigen, ausserdem sind nur noch zwei Kopien erhalten.[1]) Diese Heiligengeschichten nehmen eine ganz eigenartig hohe Stellung im Werk Hubers ein, und der Grund ist der, dass sie seiner Begabung völlig entsprechen und darum, wie alles Echte, für sich einnehmen. Aber dieses Gebiet war beschränkt. Denn Kompositionen mit mehreren Figuren und pathetische Passionsszenen vertragen das Aufgehen der Figuren in der Landschaft nicht mehr oder es ist Huber wenigstens nicht gelungen, diese beiden Bestandteile auch in grösseren Kompositionen in Einklang zu bringen.

Dem Holzschnitt der Kreuzigung Christi[2]) sichert freilich die Stromlandschaft mit der strahlenden Sonne darüber eine ernste, bedeutende Wirkung. Doch kommen die Figuren, welche die Hauptsache sein sollten, ihrer schmächtigen Bildung wegen nicht zur Geltung, dann auch, weil sie sich

[1]) a) St. Florian (Pest, P. 33, 136 — Abg. Albertina 646. Rep. f. Kunstw. XIX No. 10).

Die Striche gehen sinnlos durcheinander, so dass die Gebäulichkeiten ganz unklar sind. Vielleicht nach einem verlorenen Holzschnitt Hubers. Vergl. S. 12 Anmkg. 4.

b) Johannes schreibend in Landschaft. Späte und schlechte Kopie und darum nicht zu entscheiden, ob Huber oder Altdorfer. Erlangen II E. 24.

[2]) B. 5. — br. 9,3 × h. 12,1. Monogr., ohne Datum. Faksimile der Reichsdruckerei.

Die Beschreibung von Bartsch VII 485 ist ungenau; dies ist der Grund, warum Passavant, P.-Gr. unter den Additions à Bartsch den Holzschnitt noch einmal anführt.

in der Landschaft verlieren. Es sind Johannes und Maria, beide zur Linken des Kreuzes stehend. Johannes spricht mit Christus, Maria hält still die Hände über der Brust gekreuzt. Altdorfer hatte in seiner Passionsfolge die Figuren am vordern Rand des Bildes zu einer Masse zusammengenommen und überdies auch seitlich und unten an den Rand gerückt, wodurch sie das Bild von vornherein dominieren. Auch hatte er in solchen Vorwürfen der Landschaft niemals den weiten Raum wie Huber gegönnt. Huber stellt Maria und Johannes auf allen Seiten vom Rande weg und lässt sogar noch zwischen ihnen den Blick auf das jenseitige Flussufer schweifen, wo am Fuss des Berges ein Städtlein liegt. Ebenso ist Christus weit heraufgerückt, so dass Johannes nur von ferne zu ihm spricht. Dürer und Grünewald haben den Gekreuzigten immer tiefer herunter mitten unter die Leidtragenden gerückt.

Eine Kreuzigungs-Zeichnung Hubers[1]) ist vielleicht eine Vorstudie zu diesem Blatt, eher aber später als der Holzschnitt anzusetzen. Die Figuren, auch der Gekreuzigte, sind alle in die bei Huber beliebte Seitenansicht gerückt und, wo eine grosse Masse entstände, wie bei Maria, die hier sitzt, ist der Leib unter eine Schattenlage gelegt, so dass nur die schmalen Arme und Füsse heraustreten. Die Landschaft, ein stiller Platz am Fluss mit holprigem Boden und zackigen Bäumen, ist an sich sehr gut erfunden, nur muss man das Kreuz neben den Bäumen, welche die gleiche Richtung wie der Kreuzesstamm haben, erst heraussuchen.

Auf ähnlicher Höhe der Darstellung halten sich noch die beiden Zeichnungen der Verkündigung an Joachim.[2])

[1]) Federzeichnung auf weissem Papier. — h. 20 × 15,3. W. H. 1517. Berlin (aus Smlg. Strauss-Wien), Abg.: Auktionskatalog Strauss; Blätter für Gemäldekunde III. 1. 1906.

[2]) a) „Federzeichnung in Tusche". — h. 22,5 × br. 14,5. Ohne Monogr. Dat. 1514. Wien, Fürst von und zu Liechtenstein. Abg. Albert. 937. Lit.: Text zu Albertina.

Die beiden streitenden Böcke finden sich auch auf dem entsprechenden Blatt des Marienlebens (B. 78).

Auch hier ist der Vorgang in eine weite Landschaft verlegt. Mit besonderer Freude ist auf beiden der begleitende Windhund[1]) behandelt, er sieht gleich seinem Herrn empor, als ob er die Botschaft auch anhören wollte. Da Huber auch bei andern Gelegenheiten Tieren eine bevorzugte Stellung einräumt, ist hier möglicherweise ein nicht ausgebildeter Ansatz zur Tierdarstellung zu erkennen, die ja oft mit der Landschaftsmalerei zusammengeht. In der Anbetung des Neugeborenen (B. 1) schaut sich der Ochs mit den Eltern das kleine Wesen an; in der Pyramuszeichnung kommt der Löwe herbei, als ob er ein Lämmlein wäre — denn wilde Tiere konnte Huber nicht darstellen. Auch ein Kamel hat Huber einmal gezeichnet.[2])

Neben dem kirchlichen Stoffkreis bot die antike Mythologie den damaligen Künstlern Themata. Auch Huber hat solche Stoffe behandelt und zwar ganz naiv, wie Altdorfer, indem er die antiken Helden und Heldinnen in zeitgenössische Tracht steckte und die Geschichte unbesorgt in

---

b) Federzeichnung auf hellbraunem Grund, weiss gehöht. — h. 19,8 × br. 13,5. Ohne Monogramm und Datum; ca. 1518 anzusetzen. Florenz, Uffizien 2292 F. Lit.: Z. f. b. K. III S. 116. Schmidt.

Die Vergleichung der beiden Blätter ist sehr interessant, um die Entwicklung der Kunst Hubers festzustellen.

Über die Vermutung, dass sie Vorzeichnungen für die Flügel des Feldkircher Altars sind vergl. S. 49 Anmkg.

c) Komposition und Zeit der Entstehung legen den Gedanken nahe, dass eine zweite Zeichnung der Uffizien ein Pendant zu b. sein könnte. Der Gegenstand lässt sich freilich nicht klar bestimmen. Schmidt meint: „Eva mit einem Kind, während Adam von einem Felsen herabblickt.“ Es sind nackte Figuren in Landschaft.

Federzeichnung auf hellbraunem Papier, weiss gehöht. — h. 13,6 × br. 9,7. Bez.: W. H. 1518. Florenz, Uffizien 2291 F. Lit.: Z. f. bild. K. N. F. III 116 f.

[1]) Daniel Burckhardt machte mich darauf aufmerksam, dass dieses Tier wahrscheinlich einem der Windhunde des Dürer'schen Eustachius entliehen ist.

[2]) Reims, Museum. Federzeichnung auf weissem Papier. Von Friedländer aufgefunden.

einer deutschen Waldlandschaft vor sich gehen liess. So hat Huber, im Holzschnitt Pyramus und Thisbe (B. 9), den toten Pyramus als Landsknecht gegeben und eine Flusslandschaft mit einer Holzbrücke und schroffen Tannen als Ort der Handlung gewählt; in einer Skizze, die vielleicht zu diesem Holzschnitt gehört,[1]) ist es ein stiller Waldplatz. Ein Künstler unserer Tage hätte wohl eine südliche Landschaft gewählt für ein solches Thema. Huber hat allerdings Italien nie gesehen. Aber auch Dürer, der ja Italien kannte, nahm für seinen Raub der Amymone eine deutsche Landschaft.

Huber hat für diesen Holzschnitt das entsprechende Blatt Altdorfers (B. 61) benützt. Umso interessanter ist es, sich an diesem Beispiel die Unterschiede klar zu machen. Dass bei Altdorfer die Figuren einen grössern Raum im Verhältnis zur Landschaft einnehmen, dass sie näher zusammenrücken und darum massiger wirken als bei Huber, sind nur nebensächliche Merkmale gegenüber dem starken Hervortreten der hellbeleuchteten Figuren Altdorfers aus dem dunkeln Grunde der Grotte und der dunkeln Stämme, während Huber auf diese malerischen Wirkungen verzichtet.

Wie fein hat ferner Altdorfer bei der Gestalt des Pyramus Strumpf und Riemen, die neue Landsknechtjoppe und die zerriebene Hose, das Tuch am Boden und den derben Stoff des Gewandes unterschieden; dazu bringt das Schwert einen metallenen Ton. Huber hat Ärmel und Hand seines Pyramus sicher dem Altdorfer'schen Blatte entnommen,[2]) und hier ist der entliehene Ärmel wie bei Altdorfer gefältelt und geschlitzt. Das übrige Gewand dagegen, das eigene Komposition ist, bleibt völlig schmucklos; auch das Schwert ist weggelassen. Bei der Thisbe gibt Altdorfer eine vornehme Dame in kostbarem Gewand mit Schlitzen und Kettchen. Hubers Gestalt ist eine derbe Person; ihr Gewand ist, wie das des Pyramus,

[1]) Pest, P. 17, 41 a. Abg.: Albertina 848.

[2]) Wohl auch das hochgestellte Bein, das schrecklich verzeichnet ist.

schmucklos. — Auf dem Huber'schen Blatt ist ein grösseres Stück Landschaft und dieser holprige Platz am Fluss mit dem Ausblick auf das jenseitige Ufer hinüber regt die Phantasie des Betrachters an — nur darf man die wenigen landschaftlichen Stücke, die Altdorfer gibt, nicht vergleichen: Wie herrlich leuchtet da der helle Himmel zwischen den dunkeln Baumstämmen hindurch, wie ist das spitze Gras oben auf der Mauer vom breiten Laub des Baumes unterschieden und die harten Steine links unten von dem glatten Boden, auf dem sie liegen!

Unter den Studien Hubers ist keine einzige Detailstudie erhalten. Auch bei Altdorfer kommen solche nicht vor, während sie bei Dürer sehr zahlreich sind. Das mühsame sich zu eigen machen einzelner Teile der Natur, etwa einer einzelnen Hand oder eines Buches, war Altdorfer und Huber fremd. So ist denn auch die Studie zu Pyramus und Thisbe gleich eine Gesamtkomposition. Diesmal sind es nackte Figuren, wie ja die antike Mythologie den Künstlern jener Tage die erwünschte Gelegenheit gab, Nacktes darzustellen, während es sich in den kirchlichen Aufgaben schwerer anbringen liess.

Als Huber die Thaten des Herkules, neun kleine Rundzeichnungen — also wohl Vorzeichnungen für Brettsteine — entwarf,[1]) gab er ebenfalls nackte Figuren in Landschaft. Aber die Figuren sind ihm gar nicht gelungen, dagegen enthalten diese Blättchen reizende kleine Stromlandschaften, wie man sie an der Donau zu sehen bekommt.

Rein figürliche Holzschnitte und Zeichnungen.

Sobald die Landschaft zurücktritt und die Figuren Hauptsache sind, werden die Werke Hubers unbedeutend. An solchen Beispielen merkt man, dass die Figuren erst durch

[1]) Federzeichnung auf weissem Papier. Diameter durchschnittlich 3,5 × 5,1 cm. Ohne Monogramm und Datum. Wolfegg, fürstl. Waldburg'sche Sammlung. Von Meder bestimmt.

die Landschaft Halt bekamen. Vielleicht lässt sich daraus, dass die fünf hieher gehörigen Holzschnitte nur je in einem Abzug erhalten sind, schliessen, dass Huber seine Unfähigkeit gefühlt und sie liegen gelassen hat. Der eine möchte zudem auf Bestellung entstanden sein.

Vor kurzer Zeit wurde nämlich ein Salzburger-Kalender von 1516 entdeckt, der einen Huber'schen Holzschnitt, die heilige Familie, enthält.[1]) Ruhige Einzelgestalten sind sonst bei Huber nicht zu finden,[2]) z. B. hat er weder in einem Holzschnitt noch in einer Zeichnung das bei Dürer so beliebte Thema der Madonna festgehalten.[3]) In dieser heiligen Familie hat er ausnahmsweise versucht, nach Art der Italiener zwei sitzende und zwei stehende Gestalten zusammenzuordnen.

Zwei andere dieser Werke, ein Holzschnitt und eine Zeichnung, sind wenigstens interessant, weil sie Übertragungen Dürerscher Holzschnitte in den Stil Hubers sind und darum Hubers Eigenart sich an ihnen genau messen lässt. Im Holzschnitt Christus in Emaus[4]) hatte Huber

[1]) London, brit. Museum. — h. 20,6 × 13,1 cm.

Auf der Rückseite Fragment eines mit den Typen J. Millers in Augsburg gedruckten Salzburger-Kalenders für 1516 mit dem Wappen des damaligen Erzbischofs Leonhard von Keutschach. Die Entdeckung hat Campbell Dodgson gemacht.

[2]) a) Huber hat vielleicht einmal eine Fortuna gezeichnet, doch kenne ich das Blatt leider nicht. Mitteilung von Friedländer: Glück auf Kugel stehend. Dat. 1518. Zeichnung mit Höhung auf braunem Grund. Bayonne, ehemals Smlg. Bonnat.

b) Stehender Mönch. Dat. 1520. Rötelzeichnung. Erlangen II G. 3. Vielleicht Huber. Das Blatt war bei meinem zweiten Aufenthalt in Erlangen nicht zu finden.

c) Warum die Zeichnungen zu den Heiligen aus der Verwandtschaft Kaiser Maximilians nicht von Huber sein können, vergl. S. 42 Anmkg.

d) Eine Zeichnung zweier sitzender Bischöfe (St. Leonhard und St. Rupert) in Erlangen I G. 2 ist Schularbeit.

[3]) Die Madonnenzeichnung von 1511 in München ist von Altdorfer. (Vergl. S. 62 Anmkg. und Friedländer, Altdorfer S. 150).

[4]) Bisher unbekannt. — h. 9, 1 × br. 6, 4. Ohne Monogr. und Dat. (c. 1515). London, brit. Museum.

Ausschnitt aus einem Buch, das nicht zu identifizieren ist. „Ge-

das entsprechende Blatt der kleinen Holzschnittpassion (B 48) vor sich. Bei Dürer füllen die Halbfiguren Christi und der Jünger den Raum völlig. Huber öffnet ihn auf allen Seiten, oben, indem er eine vielgliedrige Saalarchitektur ansetzt, seitlich, indem er den einen Jünger von der Wand, den andern von Christus trennt. Christus selbst ist ungefähr beibehalten, dagegen veränderte Huber die massigen Halbfiguren der Jünger. Indem er den einen vor den Tisch setzte,[1]) den andern vom Tisch wegrückte, gewann er zunächst ganze Figuren; dann verdeckte er die breiten Körper durch Schattenlagen und liess das Licht auf Arme und Beine fallen, so dass aus breiten Jüngergestalten schmale Figürchen werden. Aus dem gleichen Stilgefühl heraus ersetzte er dann die breiten Bänke durch eine schmale Bank und einen Hocker mit dünnen Füssen. Wie wenig von dem Altdorferschen Sinn für das Malerische auf dessen Schüler übergegangen ist, zeigt sich in der dürftigen Verteilung von Hell und Dunkel, während Dürer die hellen Gestalten vor einen dunkeln Hintergrund gestellt hat.

druckt zu Nürnberg durch Friedrich Peypus.“ Über der zitierten Schlusschrift steht:

Diese Homilia oder Sermon, das er nit
bey dem begrebnusz zů lang zeg, mag
man wol bey stücken lesen, oder
was ausz lassen, wie das wirt
dem leser gefallen, zů nutz
den Jhenigen die zůhô-
ren, Wann ein we-
nig mit Fleisz ge-
hört, ist besser
dann vil
mit ver-
driesz.

Von Campbell Dodgson entdeckt und bestimmt.

[1]) Dazu hat Huber wahrscheinlich ein zweites Dürersches Blatt benützt, (B 91 aus dem Marienleben) und zwar den zweiten der rechts unten sitzenden Schriftgelehrten. Auch für Einzelheiten der Architektur scheint dieses Blatt massgebend gewesen zu sein.

Die gleichen Unterschiede ergeben sich, wenn man Hubers Zeichnung des Einzugs Christi in Jerusalem[1] mit dem entsprechenden Blatt der kleinen Passion vergleicht (B 22). Ebenso möchte die Christusgestalt in der Heilung des Besessenen[2] auf Dürers Holzschnitt (B 46) zurückzuführen sein.

Nachdem aus der Analyse sicherer Arbeiten Hubers ein fester Grund für stilistische Untersuchungen geschaffen ist, kann der Nachweis geleistet werden, warum einige Huber zugeteilte Werke nicht von ihm sein können. Da aber diese Untersuchungen nur die negative Seite einer Charakteristik Hubers ausmachen, mögen sie in den Anmerkungen ihren Platz finden[3].

[1]) Federz. auf braunem Papier, weiss gehöht. Ohne Monogr. Dat. 1518. h 14,3 × br. 10,2. Berlin 91. (früher als Altdorfer).

[2]) Dresden No. 60. Abg: Hdz. alter Meister in Dresden.

[3]) a) Die Wunder von Mariazell. (Berlin, Kupferstichkabinett — ein zweites (nicht ganz vollständiges) Exemplar, nach Meder, im Besitz des Fürsten von Liechtenstein in Wien. — Reproduktion Knorr u. Hirth, München 1883. — Rep. XVI 254 Huber gewiesen.) Es ist ein Holzschnittzyklus von 25 Blatt. Darin ist dargestellt, wie Kranke Blinde, Gebärende „sich gen Zell versprechen" d. h. kniend oder mit erhobenen Händen die Madonna anbeten. Ihre Erscheinung gibt dem Meister Gelegenheit das Gemach zu öffnen und ein grosses Stück Landschaft sehen zu lassen. Die Vorliebe für Landschaft haben Huber und der unbekannte Meister dieses Cyklus also gemeinsam. Einzelheiten sind sogar zum Verwechseln ähnlich. Aber der Gesamtcharakter ist ein total verschiedener. Huber liebt einen weiten, offenen Raum, der Zeichner dieser Blätter füllt ihn massig. Und dieser Huber entgegengesetzte Stil geht durch: die Architektur ist schwer und die Gestalten breit, oft sogar klotzig. Das Monogramm M., welches Schmidt a. a. O. auf den Holzschneider bezieht, wird doch den Meister bezeichnen. Einen Namen kann ich freilich auch nicht nennen und ein grosser Gewinn für die Kunstgeschichte kommt doch nicht heraus, denn die Blätter sind unerfreulich. — Vergleiche Voss, Excurs II S. 203 ff.

b) Im Anschluss an die Wunder von Mariazell hatte Wilhelm Schmidt die bessere Hälfte der Zeichnungen der Heiligen aus der Verwandtschaft Maximilian I Wolfgang Huber zugeschrieben. (Rep. XIX S. 287. Vergl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1887). In der Tat weist die schwere,

Die bisher besprochenen rein figürlichen Blätter Hubers behandeln Vorwürfe aus dem Leben Christi. Eine andere für Huber verführerische Gelegenheit, grosse Gestalten zu geben, war der Anblick der Landsknechte. Sie genossen zur Reformationszeit einen Ruhm ohne Gleichen und den damaligen Künstlern muss die stattliche Erscheinung und die schmucke Tracht in die Augen gestochen haben; sie sind denn auch bei jeder Gelegenheit angebracht worden. Huber, dessen Natur solche derbe Gesellen besonders angesprochen haben, dachte wahrscheinlich daran, ein Landsknechtbüchlein erscheinen zu lassen. Drei Holzschnitte sind noch erhalten; ausserdem eine Zeichnung.[1]) Das frühste und das älteste

---

breite Bildung der Gestalten auf einen ähnlichen, vielleicht auch den gleichen Meister wie den der Wunder — aber nicht auf Huber.

c) 8 mit dem Altdorfer Monogramm versehene Zeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian: (abgeb. im Jahrbuch des allerh. Kaiserhauses III 1885 Tafel 5, 7, 9, 34—38 in Besançon) 1515 entstanden. Jm Rep. XXVI 328 ff. hat Roettinger aus einer Reihe von Einzelheiten nachzuweisen gesucht, dass Huber diese Blätter gezeichnet habe. Gewiss ist der Zeichner ein Altdorfer-Schüler, doch glaube ich nicht, dass es Huber war. Denn seine Strichführung war derb-rundlich und unterscheidet sich sehr bestimmt von dem feinen, spitzen Strich Altdorfers, die der unbekannte Zeichner anwendet.

Auch sonst sind mir eine Anzahl von Werken dieser Periode der Huberschen Kunst begegnet, die ihm mit Unrecht zugeschrieben sind.

d) Auf der Veste Coburg: Gefangennahme Christi (Holzschn.) hat ein Monogramm, das ebenfalls W H zu lesen ist, aber eine ganz andere Form hat. Der Stil weist eher auf Nürnberger Schule. Sicher nicht Huber.

e) Veste Coburg. 9zeiliger hebräischer Text mit Randverzierungen. Monogr. W H und an einer andern Stelle G. Später als 1520. Sicher nicht Huber.

f) Passavant, P-Gr. III 305,12 von Meister H. W. G.

[1]) a) Stehender Landsknecht, die Fahne schwingend. Smlg. von Lanna, Prag. Dat. 1515. Abbildg. Albertina 1321.

b) Eine Erlanger-Zeichnung (II E 18) ist blosse Kopie. Sie stellt einen Landsknecht mit Weib dar.

c) Voss S. 28 nimmt eine Landsknechtzeichnung der Albertina

dieser Blätter zeigen je drei grosse Landsknechte auf dem Marsch.[1] Das Dritte ist die Einzelfigur eines wahrscheinlich fingierten Kriegsmanns, namens Martin Wildemann.[1] Unter dem Blatt steht der Spruch:

Martin Wildemann bin ich genant
Allen Kriegsleuten wol bekant
Bin auch alle Land durchzohen
Ich hab auch mein Feindt nie geflohen
Darumb sich ich mich hie wild umb
Dann ich sich mein Feindt der kumbt.

Im spätesten dieser Blätter hat Huber bereits ein grösseres Verständnis für den menschlichen Körper erreicht. Aber auch da noch sind die beiden ruhigen seitlichen Gestalten gleichgültig. Das bewegtere Motiv des mittlern Landknechts ist dagegen besser ausgefallen: er beugt sich nieder, um seinen Strumpf heraufzuziehen. Eigentlich erfreulich wird Hubers Kunst erst da, wo er eine solche bewegte Gestalt mit einer Landschaft zusammenkomponiert. Im Holzschnitt des heiligen Christoph ist ihm eine flotte Landsknechtsgestalt doch noch gelungen.

(Nr. 3244) für Huber in Anspruch. Die wilde Landschaft und die Technik erinnern eher an Altdorfer, besonders an die Landsknechtzeichnung in Rotterdam. (Photographie Bär in Rotterdam).

d) Voss S. 51 erwähnt eine Zeichnung der Albertina als Huber nahestehend; ich halte sie mit Meder für „Altdorferschule". (Abg. Albert 128).

[1]) a) Collection of A. H. Huth, Esq. — Forburg Manos, Hungerford. Datiert 1515. Von Campbell Dodgson entdeckt und publiziert. (Burlington-Magazine Oktober 1906).

b) Unikum der Basler Kunstsmlg. Abg. Muther, Meisterholzschnitte 67. Von Campbell Dodgson (a. a. O.) um 1515, also gleichzeitig wie a) angesetzt. Die stärkere Körperlichkeit und die Differenzierung der Gestalten bestimmen mich, das Blatt erst um 1520 anzusetzen.

[2]) Wien, Fürst von Liechtenstein. Abbildg. Breuner-Enkevoerth, Kriegsvölker im Zeitalter der Kriegsknechte, Wien 1883. Ill. Abt. Nr. 15.

Lit.: v. Falke (im Text zu Breuner), Wildemann ein Spitzname. Schmidt, Rep. XVII 368, Huber zugeschrieben. Campbell Dodgson: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1905; Burlington Magazine 1906.

Die beiden frühen Gemälde.

Zum Glück enthalten die beiden Gemälde Hubers aus dieser Periode ein grosses Stück Landschaft, so dass wir, nach den Holzschnitten und Zeichnungen zu schliessen, etwas vom Besten vor uns haben, was Huber überhaupt gemalt hat. Noch freier und den Fähigkeiten Hubers besser entsprechend, mögen freilich die Bilder oder richtiger Bildchen gewesen sein, die die Geschichte eines einzelnen Heiligen darstellten, etwa des heiligen Eustachius oder des heiligen Georg. Bis jetzt ist aber solch ein Bild nicht zum Vorschein gekommen.

Das frühere der beiden erhaltenen Gemälde stellt Christi Abschied von Maria dar und ist 1519 datiert.[1]) Obgleich ohne Monogramm, kann man es doch unbesorgt für Huber in Anspruch nehmen, denn es erinnert sofort an ähnliche Hubersche Blätter wie den heiligen Georg oder die Kreuzigungszeichnung.

Die Figuren, die am vordern Rande stehen, sind klein und mehr nur als Staffage zur Landschaft behandelt. Es fehlt durchaus ein grosses Pathos. Frauen hat Huber nie darstellen können und statt eine Gestalt durchzukomponieren, gibt er der knienden Maria gleich drei Begleiterinnen mit, so dass sich die Empfindung verliert. Wie viel mehr wirken die Bilder Grünewalds schon darum, weil dieser nur wenige Gestalten, die aber mit der grössten Steigerung der Affekte gibt. Die Bewegung des Christus, die Huber gewählt hat, ist bereits unangenehm elegant.

Der Wert des Bildes liegt in der Landschaft. Es ist eine Abendlandschaft, ausnahmsweise mild für einen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts. Die Bäume, die auf beiden Seiten des Vordergrundes stehen, haben eine heitere, gelblichgrüne Färbung; der hohe blaue Himmel, der sich über der Landschaft erhebt, ist nur leicht bewölkt. Aber man

---

[1]) Berlin, Smlg. v. Kaufmann. Abg: Smlg. v. Kaufmann, Tafel 45 Holz, h. 46 × br. 27 cm. Litt: Text zu dieser Publikation.

darf sich das Gemälde nicht weich vorstellen. Der eine Baum des Vordergrundes hat zackige Formen und in der Mitte, wo die ferne Landschaft sichtbar wird, liegt eine Stadt im abendlichen Dunkel. Sie ist von einem massiven Schlossturm überragt und dieser, der das ganze Bild dominiert, hebt sich finster drohend vom hellen Abendhimmel und der beleuchteten Bergspitze ab.

Altdorfer gegenüber ist die Landschaft merkwürdig ruhig, wenigstens dieses Hauptstück in der Tiefe. Schon dass es Häuser sind, die man zu sehen bekommt und nicht nur Berge, macht viel aus, dann, dass diese Häusergruppe zurückliegt und man so einen weiten Raum sieht. Endlich geben das grosse Stück Himmel und das langsame Auslaufen des Bergzugs zum Flusse dem Ganzen den Charakter der Ruhe.

Die Formen im einzelnen sind dann freilich schroffer, besonders die zackige Tanne links im Vordergrund. Sie zeigt deutlich ihre Verwandtschaft mit ähnlichen Bäumen Altdorfers, unterscheidet sich aber von ihnen durch rundlich auslaufende Formen und die dünnen Stämmchen, auf denen sie ruht. Diese Tanne wirkt noch wie aufgestellt, schon weil sie aufrecht dasteht — Altdorfer stellte seine Bäume gern schräg, als ob sie vom Sturm gebeugt wären — und weil sie völlig sichtbar ist. In dem spätern Bild hat Huber den Mangel erkannt und den Baum überschnitten, wodurch er natürlicher wirkt. Das gleiche Mittel hat Huber bereits im Georgholzschnitt von 1520 angewandt, während die Tanne auf der Eustachius-Zeichnung von 1517 noch unüberschnitten ist.

In diesem Bilde lernen wir nun zum erstenmal Hubers Kolorit kennen. Den feinen Glanz, den die Farben Altdorfers haben, sucht man bei seinem Schüler vergebens. Vielleicht hatte er ihn auf früheren Bildern, als er von seinem Meister noch abhängiger war. Hier aber besitzt er bereits eine persönliche Farbengebung. Seine Farben sind dumpf. „Christus in mattem Blaugrün und trübem Zinnober,

die übrigen Gestalten in weisslichen, rosalichen, bläulichen Tönen.“ [1]) Burg und Stadt grau und braunrot; auch der Boden ist dunkel gehalten, so dass sich die Figuren farbig vom neutralen Hintergrund abheben.

Das zweite der erhaltenen frühen Gemälde, die Beweinung des Leichnams Christi in der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Feldkirch war bis vor kurzer Zeit das einzig bekannte Gemälde Hubers und noch jetzt ist es das einzig beglaubigte. Im Jahre 1515 bestellte die Feldkircher St. Annabruderschaft bei ihrem im weit entfernten Passau wohnhaften Mitbürger Wolfgang Huber einen Altar [2]) und da, sowohl im Vertrag wie auch in alten Chroniken [3])[4]) Holz-

[1]) Da Voss den Maler Huber besonders eingehend behandelt und studiert hat, habe ich, wie ich in der Einleitung ausführte, in der Beschreibung des Huberschen Kolorits seine Beobachtungen an einigen Stellen benützt. Das Citat findet sich bei Voss auf Seite 19.

[2]) Die Urkunde, die seither verbrannt wurde, ist im Auszug mitgeteilt bei M.(einrad) Merkle, Notizen über Feldkirch, Innsbruck 1833, im III. Abschnitt: Ueber Kirchen, S. 20—27:

„In dem städtischen Archive liegt ein Verdingd-Werckh, nach welchem die Mitglieder der St. Anna-Bruderschaft einen Altar verfertigen liessen, der im Jahre 1515 dem Meister Wolfgang Hueber von Veldkürch, jetzt wohnhaft zue Passaw, übertragen wurde. Die Bestandteile von geschnitzten und versilberten Bildern sind genau angegeben, sowie auch die Mahlereien der Flügelthüren, mit welchen die Bilder verschlossen werden konnten; dabei wird ausdrücklich bemerkt, dass Hueber alles mit eigener Hand und mit guten Oelfarben mahlen solle, die Schnitzarbeit aber durch andere Künstler verfertigen lasse. Die Kreuzabnahme, welche ehemals die Rückseite des Altares bildete, kommt zwar nicht namentlich in dem Akkorde vor, führt aber das Monogramm W. H. 1521, das offenbar den genannten Mahler anzeigt. Für Freunde der Kunst wäre dies ein Fingerzeig . . . . .“

Schmidt. (Rep. XVI S. 148) hat zuerst die Stelle gefunden).

[3]) Rhaetia Etrusca-Romana-Gallica-Germanica . . . topo-chrono-stematographica brevi compendio descripta (nebenbei bemerkt von über 500 Seiten) per R. P. F. Gabrielem Bucelinum . . . Priorem S. Joannis Baptistae in Veldtkirch. MDCLXVI . . . Ulmae apud viduam Joannis Görlini.

In Abschnitt Rhaetia topographica wird Feldkirch beschrieben: . . . . . sacella plura in Xenodochio, arce et privatis aedibus,

schnitzereien und Flügeltüren genannt werden, ist es wohl ein grosses Altarwerk gewesen, das Holzskulpturen in der Mitte und gemalte, einfache oder doppelte Flügel hatte. Der Mittelschrein mochte über 1 Meter breit und 1,50 Meter hoch gewesen sein, wie sich aus dem erhaltenen Gemälde schliessen lässt, das jetzt das Mittelbild eines neuen Altares bildet, einst aber die Rückseite des alten einnahm. Es

---

quorum aliqua insigniter exculta sunt atque adornata, Parochiale inprimis, in quo tabula arae Maioris Julii Benzoni est . . . . ; ara dein S. Annae cuius alae seu valvae aemula et coena discipuli Dureriani manu depictae nemini non admirationi sunt . . , ...

Ich glaube, die Stelle ist folgendermassen zu erklären. Hubers Name ist schon im 17. Jahrhundert vergessen worden und da man von deutschen Künstlern des frühern 16. Jahrhunderts nur noch Dürer kannte, schrieb man auch dieses Bild Dürer oder einem Dürerschüler zu.

Die Stelle zuerst von Härtenberger, Archiv für Geschichte und Landeskunde Vorarlbergs II 6 erwähnt.

[4]) Feldkirch, das ist Historische Beschreibung der Löblichen O. O. vor dem Arlberg gelegenen Stadt Feldkirch. In welcher der Ursprung, Fortpflanzung . . . . besagter Stadt; wie nicht weniger dero Gottesdienst und Geistlichkeit, die alten Herren Grafen von Montfort . . . , die Weinsteuer sammt anderen unterschiedlichen Gewohnheiten . . . . ganz getreulich, kurz, doch ausführlich beschrieben werden. Durch Johann Georg Prugger . . . . . — Gedruckt zu Feldkirch bei Johann Baptista Hummel MDCLXXXV. — Citiert nach der dritten Auflage Feldkirch 1891 S. 63:

Sonst hat mehrbesagte Bruderschaft neben schönem Kirchenschatz Ornat und Zinsfällen, auch einen überaus künstlichen Altar, welchen drei Brüder, als ein Schreiner, Bildhauer und Mahler also ausgearbeitet haben, dass es eine Freud zu sehen ist, dann eine Kunst mit der andern um das Lob streitet, möcht doch das Gemähl prävalieren und den Vorzug gewinnen.

Zuerst publiziert von Schmidt. Rep. XVI 148.

Bei der Beschreibung der Kirche St. Johannis-Bapt. sagt Prugger S. 68: „Besagte Kirche ist auch mit kunstreichen Gemälden . . . . . kostbarlich geziert und aufgeputzt, ... welches Alles Patris Gabrielis Bucelini, gewesenen Priors allda, Calendarium Feldkirchense klar anzeigt.“ — Leider konnte diese Schrift Bucelins, die wahrscheinlich manche Notiz über Huber enthält, nicht aufgefunden werden. Oder ist am Ende der Abschnitt über Feldkirch in Bucelins Rhaetia sacra et profana damit gemeint?

handelte sich also um einen freistehenden und demnach wohl den Hauptaltar. Die Bildschnitzereien und die Schreinerarbeiten waren von den Brüdern Hubers geschaffen. Vielleicht bildeten die Holzfiguren, die heute zum Teil den Mittelschrein eines neuen Altars ausmachen, einst die Figuren des Annenaltars. Sicher sind der alte Rahmen der Beweinung und die alte Predella, eine Holzskulptur der heiligen Sippe, noch erhalten, auch können die paar Fialen des heutigen Altars schon zum alten gehört haben.[1]) Von den Arbeiten Wolfgang Hubers ist nur die „Kreuzabnahme" erhalten. Das Datum 1521, das Huber auf einer besonderen Tafel neben dem Monogramm anbrachte, bezeichnet wohl den Endtermin einer über mehrere Jahre sich erstreckenden Arbeit.

„Die Darstellung der Beweinung Christi ist ein Vorwurf, der aus zwei bei der Schilderung der Passion üblichen

[1]) Härtenberger a. a. O. Ich bin in diesen Ausführungen Härtenberger gefolgt, aber völlig sicher ist die Sachlage nicht mehr festzustellen. Merkle a. a. O. sagt in einer Anmerkung ausdrücklich: „Zu diesem Altar gehörte der Deckel, mit dem jetzt das Abendmahl in der hl. Kreuzkapelle geschlossen wird. Das Bild des Erlösers auf dem Schweisstuche wurde durch andächtige Berührung sehr verdorben und unglücklich verbessert; die Landschaft unter demselben ist noch gut erhalten." Das Bild, das noch vorhanden ist, gehört der Nürnberger Schule an oder ist wenigstens eine genaue Kopie von Dürers Kupferstich (B 25) und auch sonst von Dürer abhängig. Es kann unmöglich von Huber sein, wie Voss Seite 18 behauptet, denn Huber pflegte, wie wir feststellen konnten, Dürersche Vorbilder frei umzugestalten. Auch die Schattenburg oberhalb Feldkirchs ist nicht dargestellt. Die Autorschaft des „Dürerschülers", die Bucelin für die Flügel des Annenaltars annimmt, könnte die Meinung stützen, dass dises Bild eher als die Holzschnitzerei der hl. Sippe die Predella des Altars war. Doch passt gerade die Sippschaft vortrefflich zu einem Annenaltar.

Vielleicht waren die beiden Zeichnungen Hubers, welche die Verkündigung an Joachim darstellen (Vgl. S. 36 f.), Studien für die Altarflügel. Dass die eine Zeichnung 1514 datiert ist, also vor dem Vertrag entstanden sein muss, ist kein Grund gegen diese Vermutung. Es könnte eine erste Studie sein, die Huber vor Abschluss des Vertrags den Vorstehern der Bruderschaft einsandte.

Szenen hervorgegangen ist, die ursprünglich beide mehr als Handlung aufgefasst und als solche auch im Sprachgebrauch bezeichnet wurden, nämlich der Depositio und der Tumulcatio, dem Niederlegen des Leichnams vor dem Kreuze und dem Hineinlegen ins Grab."[1]) Huber hat den ersten Moment gewählt, wie die Angehörigen und Freunde den Leichnam Christi beweinen und pflegen. Er teilt die Figuren in zwei Gruppen, rechts die drei Frauen mit Johannes, links drei Männer. Die Hauptgruppe ist offenbar die der Frauen. Hier liegt Christus auf dem Schosse seiner Mutter und eine andere der Frauen (Maria Magdalena?) hält seine Hand und sticht mit einer Feder (oder kleinem Messer?) in seinen Oberarm, um sich zu vergewissern, dass er tot sei;[2]) sie ist durch reiche, zeitgenössische Tracht noch mehr herausgehoben. Obschon auf diese Weise die wichtigsten Rollen den Frauen zugeteilt wurden,[3]) sind nicht sie, sondern zwei Männer die besten Figuren und auch da nicht die beiden vornehmen Hauptgestalten, sondern inhaltlich nebensächliche Figuren: Johannes in rotem Rock mit kräftigem Älplergesicht und der Knecht, der mit der Axt in der Hand unter dem Kreuz steht. Solche derbe Männer sind Huber stets gut geraten. Schon im Holzschnitt des heiligen Christoph äusserte sich diese kräftigere Natur. Hier lässt sie sich zum erstenmal in einem Gemälde nachweisen. Darum war ihm die Darstellung einer Passionsszene durchaus gemäss, während Altdorfers Kreuzigungen weniger bedeutende Bilder

---

[1]) Schmid, Grünewald S. 27 (Festschrift zur Eröffnung des historischen Museums Basel 1894.)

[2]) Der gleiche Vorwurf ist auf der Predella des Altmühldorfer-Altars dargestellt (Vergl. S. 52 Anmerkung).

[3]) In einer Zeichnung der Beweinung Christi hat Huber die Figurenzahl beschränkt und auch die Rollen richtiger verteilt. Wenn Johannes da ist, muss nicht Maria, sondern er den Leichnam tragen. Diese Zeichnung des Münchner Kabinetts (Abbildung Münchner Handz. Nr. 144) möchte später als das Bild anzusetzen sein. Die Magdalena (?) mit den wehklagend gerungenen Händen ist Dürers Kupferstichpassion (B 14) entliehen.

sind im Vergleich zu den Gemälden, die eine behagliche Stimmung festhalten. Bei Altdorfer treten die männlichen Figuren zurück und die Gruppe der Frauen erscheint im Vordergrund: in der Nürnberger Kreuzigung ist die Rückenfigur der Magdalena die feinste Gestalt des ganzen Bildes. Umgekehrt ist Huber in seinen Frauen nie aus einem konventionellen Typus herausgekommen und die Magdalena der Beweinung, die er ersichtlich hervorheben möchte, erhielt einen merkwürdig männlichen Zug.

Wie in dem „Abschied Christi von Maria“ begleitet auch hier eine Abendlandschaft die heilige Szene. Sie ist auch ähnlich componiert: Links und rechts am Rande heben sich dunkle Bäume vom Himmel ab, in der Mitte sieht man tief hinein auf eine Flusslandschaft mit Bergen[1]), über der ein hohes Stück Himmel erscheint. Aber die Stimmung ist eine andere, dem Vorwurf entsprechend dumpf und schwermütig. Der Himmel ist grau und mit stechenden gelblichen Streifen überzogen. Unheimlich hebt sich die dunkle Tannengruppe mit dem Kreuz davon ab. In der Tiefe sieht man in eine nächtliche Landschaft; nur die Gipfel der hohen Berge und der Fluss leuchten noch auf.

Zu einer Passionsszene passen nun auch gut die dumpfen Farben Hubers, das schwere Grau des Himmels, die braunen und dunkelgrünen Farben des Erdbodens und der Bäume. Merkwürdig ist, zu konstatieren, dass auch im Kolorit der landschaftliche Teil des Bildes besser geraten ist, als der figürliche. Wieder heben sich die Figuren bunt vom neutralen Hintergrunde ab.

Andere Bilder Hubers aus dieser Periode sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Vermutungsweise wurden ihm zwar einige zugeschrieben, aber die Attributionen lassen sich leider nicht halten[2]). Die Kreuzerhöhung der Wiener

---

[1]) Auch hier liegt am Fusse der Berge eine Stadt. Da aber dieser Teil des Bildes nachgedunkelt ist, ist sie kaum mehr sichtbar.

[2]) a) Dörnhöffer machte mich auf ein Martyrium des heiligen Leodegar in der Kgl. bayrischen Galerie zu Burghausen aufmerksam, das

Galerie gehört allerdings zeitlich nahe zur Feldkircher Beweinung, dagegen zeigt sie stilistisch bereits die Merkmale einer neuen Periode.

Die Landschaften.

Heutzutage ist die Landschaftsdarstellung eine selbständige Gattung der Kunst. Dies ist sie erst allmählich geworden. Sie musste sich aus den Vorwürfen, welche die Kirche den Künstlern stellte, allmählich herausentwickeln. In der deutschen Kunst haben Dürer, Grünewald und Altdorfer diese Wandlung geschaffen, indem sie den Passions- und Heiligen-Geschichten Landschaften beifügten, z. B. in der Versuchung des heiligen Antonius die Wildnis darstellten, in welcher der Heilige hauste. Wenn man in solchen Werken das poesievolle Zusammenklingen von Staffage und Landschaft ins Auge fasst, wird man verstehen, dass

im Katalog (Nr. 18) Huber zugeschrieben wird. Das saftige Kolorit setzt einen andern Meister als Huber voraus. Der Urheber des Bildes ist, wie auch Dörnhöffer meinte, irgend ein anderer Regensburger.

b) Ueber das Huber zugeschriebene Bild (Schmidt, Beilage z. allg. Zeitung) der Enthauptung Johannis des Täufers in Siena vergl. Voss S. 196 Anmerkung. Nach ihm ist es die Kopie eines in Prag (Smlg. Lanna) befindlichen Bildes des Monogrammisten M. Z.

c) W. Schmidt (Monatsberichte für Kunst und Kunstwissenschaft III) hat auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, dass der Altmühldorfer Altar (dat. 1511) von Huber sei (Abg. Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern S. 2147—2149). In der Tat erinnert die Predella an ihn, besonders die Landschaft (Abg. bei Schmidt a. a. O.), doch weisen die glänzenden Rüstungen, der weiche Sammtstoff der Kleider Magdalenas auf einen andern Altdorferschüler. Nach Stiassny (Z. f. b. K. IV.) hat das Altarwerk ein Monogramm J. S. B. Es könnte der gleiche J. S. sein, der die bekannte, oft kopierte Kreuzigung gezeichnet hat. (Berlin Nr. 99, Friedländer, Altdorfer S. 157).

d) Die acht grossen Bilder in St. Florian (von Stiassny Z. f. b. K. II 256—260 und 296—299 Huber zugeschrieben) sind von Altdorfer. Doch mögen Schüler mitgeholfen haben.

e) Früher wurden die Schleissheimer Kreuzigung und einige ähnliche Bilder des jungen Cranach irrtümlicher Weise Huber zugeschrieben.

diese Künstler mit Werken dieser Art sich begnügten und nur ausnahmsweise reine Landschaftsbilder schufen. Sie stellten solche dar, wo es galt, das „Porträt“ einer Landschaft festzuhalten — und dafür genügten Zeichnungen und Aquarelle. Ausnahmsweise griffen Dürer und Altdorfer auch zur Radiernadel, Altdorfer allein hat ein eigentliches Landschaftsbild auch gemalt.[1]) Unter diesen Landschaftsstudien sind prächtige Stücke, aber sie sind — wegen gewisser Analogien mit einer Stilrichtung unserer Zeit — überschätzt worden. Wie viel reicher sind die Landschaften, welche die Passions- und Heiligengeschichten oder die Gestalten der antiken Sagen begleiten! Sie geben nicht nur ein überzeugendes, objektives Bild dieser und jener Stadt oder Gegend, sondern den idealen Niederschlag des Gesehenen. Um dieses gesteigerten Vorstellungsgehaltes willen genügte die blosse Landschaft nicht, es musste eine Staffage hinzukommen und darum sind diese Werke mehr als die der ersten Gruppe die vorzüglichen Dokumente für das landschaftliche Empfinden der Zeit. Noch aus einem gewissermassen zufälligen Grunde sind sie wichtig. Während die Niederlande im 17. Jahrhundert eine neue Blüte ihrer Kunst erlebten, war dies der deutschen Kunst versagt. Bis ins 19. Jahrhundert hinein sind daher die Werke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die wichtigsten Äusserungen für die deutsche Landschaftsdarstellung geblieben.

Diesen Leistungen gegenüber sehen die Landschaften, die sich in Gemälden und Kupferstichen des 15. Jahrhunderts finden, leblos aus. Selten kam es zu einem glaubwürdigen Bild einer Gegend. Es ist, als ob erst Dürer und seinen Zeitgenossen die Natur in ihrer Fülle sich gezeigt hätte. Jedenfalls setzen ihre Landschaften ein gesteigertes Gefühl

[1]) München, Pinakothek. — Ein anderes Landschaftsbild, das leider verschollen ist, befand sich bis zum Ende des 18. Jhdts. in der Wiener Galerie. (Friedländer, Altdorfer S. 116/117). — Ein prachtvolles Landschaftsaquarell: Flussufer bei Sonnenuntergang, liegt in Erlangen; es ist das schönste Blatt der ganzen Sammlung.

für Gras und Kraut, Baum, Berg und Fluss voraus. Doch möchte mit dieser Behauptung bereits „das bedenkliche Gebiet der Ahnung“ betreten sein. Feststellen lässt sich aber, dass erst Dürer, Grünewald und Altdorfer — gleichzeitig, aber unabhängig von einander — die Mittel entdeckt haben, mit deren Hilfe sie ein glaubwürdiges Bild der Landschaft entwerfen konnten.

In dem Allem war Huber ein Erbe der grossen Künstlergeneration, die ihm unmittelbar voranging. Dass Altdorfer mit besonderer Vorliebe Landschaften darstellte, war vielleicht ein Hauptgrund, warum Huber gerade zu ihm in die Lehre ging. Denn auch ihn drängte es zur Landschaftsdarstellung. Von seinen etwa siebenzig erhaltenen Zeichnungen sind über vierzig Landschaftsstudien und unter seinen Holzschnitten und Gemälden sind die frühen am besten, weil hier die Landschaft vorherrscht und die Figur nur als Staffage behandelt ist. Man merkt es den Landschaften an, dass sie sicher und mühelos gemalt und gezeichnet wurden. Huber hat hier nicht nötig, sich an fremde Vorbilder anzulehnen wie so oft in seinen Figuren, die trotz aller Mühe vielfach verzeichnet sind. In einer spätern Zeit wäre Huber wahrscheinlich Landschaftsmaler geworden.[1])

Ein Landschaftsgemälde Hubers ist uns leider nicht erhalten. Ob er wohl solche gemalt hat? Ein Aquarell lässt dies vermuten.[2]) Es gehört stilistisch durchaus mit den Landschaftszeichnungen Hubers zusammen und muss darum mit ihnen behandelt werden.[3]) Diese Blätter sind durch

---

[1]) „Interessant ist Huber besonders für die Geschichte der landschaftlichen Anschauung . . . .“ Schmidt, Beilage z. Allg. Zeitung 1893, No. 11.

[2]) Berlin 2061. Blick von einer Anhöhe auf eine Berglandschaft. Dat. 1532.

[3]) Auch der Holzschnitt, den Passavant (Additions à Bartsch Nr. 12) als Huber anführt, wäre zu dieser Gruppe zu rechnen, aber er ist nicht von Huber, sondern vom Meister H. W. G., allerdings möchte dieser ein Huberschüler gewesen sein.

Der bezeichnete Holzschnitt (abg. Meisterholzschnitte Tafel 94 und 95) hat mehr Aehnlichkeit mit Hubers Werken als mit denen Altdorfers.

ihre ruhige Objektivität ausgezeichnet. In den Landschaften der früheren Holzschnitte und Gemälde steigert er dagegen die Formen. Selbstverständlich gehen die Werke beider Gruppen in einander über; die Grenzen sind fliessend, aber in einzelnen Fällen ist der Unterschied doch deutlich zu erkennen.

Die Landschaftsstudien[1]) sind sämtlich mit der Feder auf weisses Papier gezeichnet. Die Tinte, die Huber dabei

---

Die gleiche Beobachtung hat auch Voss gemacht. Er ist dann diesem Meister näher nachgegangen und hat auch ein Gemälde entdeckt (S. 47 ff). Da ich es nicht kenne, muss ich mich des Urteils in dieser Frage enthalten. Ueber eine Zeichnung des H. W. G. vergleiche das Verzeichnis der Huber mit Unrecht zugeschriebenen landschaftlichen Blätter (Weimar).

[1]) Verzeichnis der Landschaftszeichnungen Hubers, Es sind nur die ächten aufgenommen. Ueber die ihm fälschlich zugeschriebenen gibt ein besonderes Verzeichnis (Vergl. S. 59 ff.) Rechenschaft. — Wo kein spezielles Datum vermerkt ist, sind die Blätter ins zweite Jahrzehnt (1510—1520) zu setzen. Doch will ich nicht behaupten, in jedem einzelnen Fall das Richtige getroffen zu haben.

Berlin: 2053. Weiden mit Berglandschaft.
97. Landschaft mit Burg, nach 1520

Braunschweig: ohne Nummer, Burg am Fluss. Vielleicht Huber und Original zu Pest P. 33—62 f.

Dresden: 62, Kirchweg mit Bäumen, c. 1525—1540
in Dresdner Hdz. abgebildet.
63, Hügellandsshaft mit Kirche dat. 1536
Dresdner Handz.
Wiederholungen in Wolfegg und Pest (16b Kopie?).

Erlangen, Bibliothek:
II E 8. Baumstudie mit Berglandschaft dat. 1521?
Ich halte das Blatt für Huber, das Monogramm Z. R. (Voss S. 198) scheint später eingesetzt worden zu sein.
II E 10. Naturbrücke c. 1520
Wiederholung oder Kopie Pest 11 dat. 1528
II E 9. Weide dat. 1529

Göttingen, Kupferstichkabinett der Universität:
Bäume am Kirchweg c. 1520
Sammlung Ehlers:
Brückenlandschaft bez. W. H. dat. 1505

verwandte, war meist braun, in einigen Fällen schwarz. Gerade diese bräunliche Farbe gibt ihnen einen persönlichen Ton, der in den Reproduktionen verloren geht — sie setzen nämlich schwarze Striche an Stelle der braunen. Schon in den figürlichen Zeichnungen liebte Huber diese Technik, doch finden sich unter ihnen auch Zeichnungen auf braunem Papier, die dann erst noch gehöht werden mit weisser Farbe; auch dort sind aber diese Zeichnungen weniger frisch als

---

London, Brit. Museum:
Ansicht von Feldkirch dat. 1523
Wiederholung in München, Kopien in Berlin und Erlangen.

South Kensington, Jonides Collection:
Hügel mit Burg nach 1520
Im Katalog als German Unknown 18th century, von Mr. Peartree bestimmt. (Mitteilung von Campbell-Dodgson).

München, Kgl. Kabinett:

65. Baumstudien, die eine vor, die andere nach 1520
Abg. Münchner Hdz. 81b.

33 434. Brückenlandschaft mit Berg dat. 1515
Abg. 145b.

11 424. Flussufer mit Stadt dat. 1518
Abg. 105b.

32 459. Alphütte nach 1520
Abg. 145a. Originalwiederholung nach einer Zeichnung in Weimar.

63. Ansicht von Feldkirch dat. 1527 u. 1530
Abg. 106. — Originalwiederholung nach der Londonerzeichnung von 1523.

5650. Alpine Brückenlandschaft c. 1530
Wahrscheinlich Huber, vielleicht auch Kopie des 17. Jahrh., da das Blatt die Zahl 1669 trägt (ob Jahrzahl?), dann jedenfalls eine ausnahmsweis schöne, dem Original nahekommende.

7433. Burg. (Rückseite, Gang durchs rote Meer und Berglandschaft.) Vielleicht Kopie des 17. Jahrh., wahrscheinlich Huber (Vergl. 5650).

Nürnberg: 18. Mondsee mit Schafberg, bez. W. H. dat. 1510
Abg. Eye u. Falke, Kunst und Leben der deutschen Vorzeit.

die blossen Federzeichnungen auf weissem Papier. In den Landschaftsdarstellungen verzichtete Huber ganz auf diese komplizierte Technik und damit auf reichere Wirkung. Allein er gewann dadurch für seine Blätter Ruhe und Sicherheit. Und den gleichen Charakter zeigt nun auch das Format: Er bevorzugt nämlich die Längsansicht, die ebenfalls den Charakter der Ruhe festhält, im Gegensatz zu den Blättern Altdorfers, die meist höher als breit sind — das vertikale Format bringt eine entschiedene Lebendigkeit mit sich.

---

161. Zwei Berglandschaften auf einem Blatt, dat. 151..
Abg.: Mittlg des Germ. Museums 1897 (mit Text).

2430. Berge am Flussufer dat. 1520
Abg.: Mittlg. des Germ. Museums 1897 (mit Text).

Oxford: Waldthal mit Burg.
Berglandschaft mit Brücke.
Burg in offener Gegend c. 1520—30
Stadtmauer dat. 1537
Die Zeichnungen, die früher als Altdorfer galten, wurden von Campbell-Dodgson bestimmt. Sie sollen in den Oxforderz. publiziert werden.

Paris, Louvre:

18 626. Alphütten nach 1520
Gehört dem gleichen Skizzenbuch an wie der Bauernhof in Rom. Format und Stil sind gleich, sogar die gefälschte Beischrift „Alber. Dur" findet sich auf beiden. Abg. Statistik Schweizerischer Kunstdenkmäler von Ganz.

Pest, Nationalgalerie: Sämtlich aus der Sammlung Eszterházy.
Wilhelm Schmidt hat zuerst (Rep. XIX) ein Verzeichnis der Blätter angelegt, doch sagt er selbst ausdrücklich, dass es vielleicht nicht vollständig und die Zuschreibung im Einzelnen zweifelhaft sei. Kurz vor mir hatte Voss die Zeichnungen durch Beischriften geordnet. Im Ganzen schliesse ich mich seinen Bestimmungen an.

25 a. Berglandschaft mit Kreuzen, dat. 1502 (vergl. S. 25)
Abg. Albertina 384. Schmidt Nr. 11.

15 a. Weiden am Fluss dat. 1514
Abg. Albertina 339. Schmidt Nr. 13.

Zum Teil ist diese Objektivität schon durch den Vorwurf bedingt. Obschon sich nur bei fünfen der dargestellte Ort nachweisen lässt, sind diese Blätter gewiss der Mehrzahl nach vor der Natur gezeichnet. Man merkt ihnen, besonders den früheren an, wie behutsam der Künstler den einzelnen Erhebungen der Berge oder den Krümmungen eines Baums nachging. Bei den Zeichnungen des Mondsees und des Städtleins Urfahr kann man es noch heute nachprüfen. Huber wird auf seinen Wanderungen und Reisen Skizzen-

---

13 a. Weiden mit Mühle dat. 1514
Albertina 339. Schmidt Nr. 12.

61 d. Gasse mit Thor. Schmidt Nr. 3.

23. Urfahr. Schmidt Nr. 6.

62 f. Ansicht eines Dorfes mit Brücke, zwischen kahlen Bäumen. c. 1520.
Abg.: Hirschvogels Radierung B. 60. Schmidt 7.
Eine Sammlung Kupferstiche nach verschiedenen Handzeichnungen geätzt von J. C. Krüger und J. D. Laurentz. Beiblatt. (Vergl. Friedländer, Altd. S. 160.)

11 a. Gehöft mit Naturbrücke und Torbogen nach 1520.
(Copie?) Abg. Albertina 642. Schmidt 9.
Eine Copie Pest 21 a. Schmidt 8.

11. Naturbrücke. dat. 1528.
Wiederholung oder Kopie nach Erlangen II E 10 Schmidt 17.

15. Stadt am Fluss. dat. 1530.
Albertina 646. Schmidt 16.
Kopien: Pest 17 b dat. 1527.
Seebarn, Graf Wilczek 15597 (erwähnt Text zu Albertina).
Den Zeichnungen liegt ein verlorenes Original zu Grunde. Das erste Blatt hat Huber, die beiden andern ein Schüler wiederholt.

. . . Donaustrudel bei Grein. bez. W. H. dat. 1531.
Albertina 357. bei Schmidt nicht erwähnt.

16 b. Hügellandschaft mit Kirche. dat. 1542.
Wiederholung (oder Kopie?) nach Dresden 63.
bei Schmidt nicht erwähnt.

bücher mitgenommen haben, wie sie uns z. B. von Holbein d. Ä. noch erhalten sind, und, wo ihm eine Stadtansicht, Naturbrücke oder ein Schloss gefiel, hat er sie aufgenommen. Auf den Markt kamen diese Blätter wohl nicht. Darum fehlt das Monogramm, dagegen hat er sich zur Erinnerung das Jahr oft angemerkt. Auf den Holzschnitten, die zum Verkauf bestimmt waren, steht umgekehrt stets das Monogramm und nur ausnahmsweise das Datum.

Prag, Sammlung von Lanna.
Dorf in hügeliger Landschaft. dat. 1528.
Albertina 1270.
Burg auf Felsenvorsprung. dat. 1542.
Albertina 1340.

Rom, Palazzo Corsini. 125107.
Bauernhof. nach 1520.
Photographie Anderson 2957 (als Dürer).
Vgl. die Z. im Louvre.
Kopien: London, Albertina.

Weimar. Goethe.
Alphütte. nach 1520.
Wiederholung in München 32459.
Gebirgslandschaft. dat. 1535.
Goethe besass das Blatt als Matthaeus Merian.

Wien. (ehemals) Smlg. Klinkosch; jetzt Albertina?
Traunkirchen. dat. 1519.
Abg. Auktionskatalog.

Wolfegg, Smlg. des Fürsten von Waldburg.
Hügellandschaft mit Kirche. bez. „Huber zu basaw.“ dat. 1542.
Eigenhändige Wiederholung nach Dresden 63, wie Pest 16b.

Verzeichnis der landschaftlichen Zeichnungen, die Huber mit Unrecht zugeschrieben wurden.

Es ist wichtig, die unechten von den echten zu trennen, da ganz wertloses Zeug darunter sich befindet. Solche Blätter waren zum Teil die Schuld, wenn man Hubers Landschaften „manieriert“ genannt hat.

Berlin: 838. Ansicht von Feldkirch. dat: 1540 und 1542. Kopie nach Londonerz.
2062 und 2064. Nicht von Huber (vergl. S. 24 Anm.).

Heutzutage, wo jeder mittelmässige Dilettant das Bild einer Gegend festhalten kann, würde man solchen Blättern weniger Beachtung schenken: damals waren sie aber eine Neuerung. Huber stand hier vereinzelt unter seinen Zeitgenossen. Gerade seinem Meister Altdorfer, dem er sonst so viel verdankt, mangelte dieser Sinn für das tatsächliche der Erscheinung. Nur unter Dürers Zeichnungen sind ähnliche ruhige Blätter enthalten. Ich erinnere an die Draht-

---

2063. Palastarchitektur. Das Blatt gehört wahrscheinlich ins 17. Jhdt., sicher nicht von Huber, wie Voss S. 38 behauptet.

Braunschweig: 113. dat. 1528
Landschaft mit Fels. Altdorfer-Schule.
ohne Nummer.
Burglandschaft. Art des Wolf Huber.

Dresden: 74. Tanne mit Berglandschaft. Schönes Blatt v. Cranach.

Erlangen: II E 27. dat. 1548.
Ansicht von Feldkirch. Copie nach Huber.
II E 28. Kirchlein in Flusslandsch. Copie nach Huber.
II E. 29. Dorf am Bach. Copie.

Göttingen, Kupferstichkabinett.
Stadtmauer, Berglandschaft. Huber-Schule.

London, brit. Museum.
1860. 6. 16. 109. Bauerngehöft. dat. 1541.
Kopie nach Rom, Pal. Corsini.
Nr... Landschaft mit Gebäuden, strahlende Sonne.
Huber oder Huber-Schule.
Abg. Gilbert, Landscape in Art p. 302 (Friedl. Altd. S. 157.

Nürnberg, Germ. Museum.
370. Baumstudie auf braunrotem Papier.
Baldung-Schüler (H. Leu?)
2339. Ansicht von Ingolstadt. dat. 1519.
Nürnberger-Schule?

Pest. P. 33. Schm. = Schmidt im Repertorium. XIX.
17 b. Stadt am Fluss. (Schm. 15) dat. 1527.
Kopie nach Pest 15. (Schm. 16.)
21 a. Gehöft mit Naturbrücke und Torbogen. (Schm. 8)
Kopie nach Pest 11 a (Schm. 9.)

ziehmühle (L. 4), die Landschaft mit dem Weierhäuschen (London, L. 220), die drei Linden (Bremen, L. 102) und die «weiden mull» (Paris, L 331). Man merkt ihnen an, wie sich Dürer in die Erscheinung hineingräbt, wie er einen Baum bis in alle Einzelheiten hinein verfolgt. Da Dürer in ihnen die Erscheinung, wie sie ist, erfassen wollte, möchte es nicht auf Zufall beruhen, dass eine Anzahl dieser Studien nur angefangen, auf andern ein isolierter Gegenstand studiert wurde, unbesorgt um die Komposition als Ganzes. Den grandiosen Ernst Dürers besass nun Huber

---

11. Naturbrücke. (Schm. 17.) dat. 1528.
Kopie nach Erlangen II E. 10.
16 b. Hügellandschaft mit Kirche. dat. 1542.
Kopie nach Dresden 63.
62 f. Burg am Fluss. (Schm. 20) dat. 1549.
Kopie nach Braunschweig?
14 c. Schlosshof (mit Rückseite) Schm. 18. dat. 1539.
Kopie.
26. Stadt am Fluss. (Schm. 4.) Huber-Schule?
17. Befestigte Stadt. (Schm. 2.)
Unbestimmbares Blatt von c. 1525.
61 e. Mühle mit Weiden. (Schm. 5.)
Wahrscheinlich Huber-Schule.
. . . Stadt mit Bergen. (Schm. 14) dat 1525.
Schule unbestimmbar.
61 f. Stadt. (Schm. 1.)
Ganz schlechtes Blatt, unbestimmbare Schule.
22 a. Gothische Stadt mit Türmen. (Schm. 19.) dat. 1545.
Unbestimmbare Schule.

Seebarn, Graf Wilczek. 15597.
Stadtansicht. Kopie nach Pest. 15.
(vergl. Text zu Albertina 646.)

Weimar, Museum.
. . . Burg und Berge.
Vielleicht vom Meister H. W. G.
. . . Brückenlandschaft. dat. 1527.
Vielleicht vom Meister H. W. G.

Wien, Albertina.
3268. Burglandschaft. Kopie nach Huber.
3269. Gehöft. Kopie nach Huber. (Rom Pal. Corsini.)

nicht, seine Blätter sind nicht so eingehend, dafür stets ein abgerundetes Ganzes und darum oft recht hübsch. Schon bei seinen figürlichen Zeichnungen konnte man die gleiche Beobachtung machen; auch dort hat er nie eine einzelne Hand, sondern stets eine ganze Szene festgehalten.

Dieses Verlangen verführte ihn nun freilich öfters, seine Landschaften, obschon sie Naturstudien sind, zu konstruieren. Er ist nicht reich an räumlichen Mitteln und muss sich darum wiederholen, z. B. wird man die schmalen seitlichen Koulissen, etwa die Hälfte eines Turms oder eines Felsens häufig finden. Es ist eines der Zeichen, an denen man Huber gleich erkennt. In der Mitte gibt er gewöhnlich einen Ausblick in die Ferne, meist auf Hügelketten, deren grössere oder kleinere Entfernung man an den Bäumen des Vordergrundes abmessen kann. Sorgar in Fällen, wo er nachweisbar eine bestimmte Landschaft festhielt, stellte er diese Bäume hin. Sie haben alle schmale Stämmchen, so dass man oft fürchtet, sie möchten die schwere Krone nicht tragen können. Denn er umgeht es, einen Baumstamm breit und schwer zu bilden (in der Art der Baldung'schen) selbst da, wo es sich um einen mächtigen Stamm handelt, indem er in solchen Fällen zwei kleine Stämmchen neben einander stellt [1]) Auch sonst lässt sich die Vorliebe für leichte Bildungen verfolgen. Als Gegensatz möge man neben eine der Huberschen Zeichnungen die Gebirgslandschaft von Nikolaus Manuel legen, die neulich in den Handzeichnungen schweizerischer Meister (II 7) abgebildet wurde. Doch wir sind von unserm Thema abgekommen. Um ein klares Landschaftsbild zu geben, sind räumtliche Mittel notwendig, nur wird man bei Huber öfters in störender Weise an die Mittel an solche erinnert. Etwa einmal wiegt er sie

[1]) Auf der Madonnenzeichnung in München, die Huber zugeschrieben wurde, steht ein schwerer Baum, wie ihn Huber nie gebildet haben kann. Die Zeichnung passt dagegen vollkommen in das Werk Altdorfers. Schon Friedländer hat das erkannt (vergl. Altdorfer S. 150).

aber so sorgfältig ab, dass man ein zufälliges Stück Natur zu sehen glaubt. In der früheren Zeit sind sie selten, doch rechne ich dazu die beiden Landschaften mit Weidenstämmen von 1514 (Pest, abg. Albertina 339). Besonders ragen aber ein paar Zeichnungen, die in den dreissiger Jahren entstanden sein möchten, hervor: die Brückenlandschaft mit den phantastisch aufsteigenden Bergen (München No. 8934) und die beiden Landschaften des Dresdner Kabinets, das ja auch die wunderbare Waldgeschichte vom heiligen Eustachius besitzt. Besonders der Kirchweg zeichnet sich durch seine unmittelbare Natürlichkeit aus. Während Huber nämlich sonst die Bäume gleich gross wählt, sodass das Kleinerwerden nach der Tiefe zu leicht mechanisch wirkt, lässt er hier plötzlich die grösseren Bäume weiter hinten hoch emporragen. Wie mächtig wirkt dadurch die grosse Tanne!

Huber hat seine Landschaftszeichnungen oft datiert. Dadurch wird es, wie bei den eben genannten Blättern, möglich, die Entwicklung seiner Landschaftszeichnungen zu verfolgen, die wir ohne Daten schwerlich feststellen könnten, da der überwiegend gemeinsame Charakter die Verschiedenheiten nicht hervortreten lässt. Die früheste sichere Landschaftszeichnung stammt aus dem Jahre 1510 — es ist die schon erwähnte Zeichnung des Mondsees bei Salzburg — die spätesten aus dem Jahre 1542 (Prag und Wolfegg). Die Blätter verteilen sich also auf einen Zeitraum von zweiunddreissig Jahren. Der Unterschied äussert sich besonders in der Strichführung. Es ist zwar stets jener rundliche Strich, der sich von dem spitzen Altdorfers deutlich unterscheidet, aber in den frühen Landschaften geht Huber behutsam vor, während er später mehr drauf losgeht. Man vergleiche daraufhin die Weidenzeichnungen von 1514 (Pest) mit dem Erlanger Blatt von 1529, und die Schlosszeichnung in Berlin mit der im Motiv identischen in Prag. Bei den spätern Blättern wählt Huber auch gerne ein grösseres Format.

Obgleich der selbständige Wert dieser Blätter auf ihrer Objektivität beruht, ist in ihnen doch ein romantisches Naturempfinden [1]) bemerkbar, allerdings meist [2]) abgeschwächt. Ihren Zusammenhang mit Altdorfer verläugnen diese Huberschen Blätter jedenfalls nicht. Wölfflin sagt einmal von Dürer: „Freilich bleibt die Folie aller Ausgelassenheit immer das tektonisch Gebundene. An Naturbrücken und kunstvoll aus Ästen gebaute Gartenhäuschen ist nicht zu denken“ und hatte als Gegensatz zu Dürer wohl den Naturpark des achtzehnten Jahrhunderts im Auge. denn diese „kunstlos aus Ästen gebauten Gartenhäuschen“ werden sich kaum schon im sechzehnten Jahrhundert nachweisen lassen. Aber Ähnliches findet sich schon bei den Zeitgenossen Dürers, bei Grünewald und Altdorfer, und Huber teilt darin den Geschmack seines Meisters. Auf einem Blatt in Erlangen (II E 10) hat er eine „Naturbrücke“ gezeichnet; eine der Zeichnungen, welche Goethe besass, (vergl. Weimar) stellt eine lottrige Hütte dar, rings von Tannen umgeben, von denen die eine umgestürzt ist und nur noch in den Ästen der andern gehalten wird; auch ein Weiler von Alphütten kommt vor. (Zeichnung im Louvre).

Neben diesem „Naturalismus“ zeigt sich der Zusammenhang Hubers mit der romantischen Landschaftsdarstellung in seiner Vorliebe für zackige Tannen und struppige Weiden, für bewegte holprige Bildungen des Erdreichs, für Schlösser,

---

[1]) H. A. Schmid im Rep. XXX 264. „Etwas von dem Geiste, den wir bei Grünewald besonders stark empfinden, war über alle Maler gekommen, die in den neunziger Jahren heranwuchsen, wir empfinden etwas von dieser wilden Romantik, besonders deutlich in den Landschaften und im Colorit des jungen Kranach, in den Landschaften Altdorfers und Hubers . . .

[2]) Es gibt einige wenige Landschaftszeichnungen, in denen Huber phantastische Landschaften entwirft wie in den Holzschnitten: z. B. die beiden Münchner Brückenlandschaften. Zwei der Oxforder Blätter gehören ferner dieser Richtung an. Leider kenne ich sie nur aus Pausen und kann sie darum nicht eingehend schildern. Endlich zeichnet Huber in seine Landschaften strahlende Sonnen.

die auf einem Bergrücken thronen, und für Alpenlandschaften. Sobald man aber Hubers Blätter mit Altdorferschen vergleicht, erscheint Huber durchgängig gedämpfter, ja er geht hier auf andere Wirkungen aus. Altdorfers Phantasie ist lebhafter. Er greift gleich nach farbigem Papier und die Landschaften, die er mit der Feder entwirft, werden noch weiss gehöht, in den Formen gesteigert und meist mit Staffage versehen. Bezeichnender Weise findet sich unter seinen vielen Zeichnungen nur eine einzige, wo sich ein bestimmter Ort, Sarmingstein an der Donau, nachweisen lässt.[1]) Es ist ausnahmsweise eine einfache Federzeichnung auf weissem Papier. Allein man würde sich täuschen, um der schlichten Technik und des gegebenen Vorwurfs willen auch eine ruhigere Wirkung zu erwarten. Altdorfer steigert nämlich die ruhigen Hügelzüge der Donaugegend, so dass wir uns in die Alpen versetzt glauben. Und als er auf der gleichen Donaureise mit der gleichen Technik einen Bergzug aufnahm,[2]) lässt er die Höhen emporsteigen, als ob er Jungfrau, Mönch und Eiger vor sich sähe. In spätern Jahren wird auch er sachlicher und es ist möglich, dass ihn Huber'sche Blätter beeinflussten, als er seine Landschaften radierte.[3])

Diese ruhigen landschaftlichen Blätter sind, wie stets erkannt wurde, selbständige Leistungen Hubers. Bei den andern Künstlern, die dem Donaustil angehören, findet sich nichts Gleichartiges. Trotzdem hat er in den Landschaften seiner frühen Holzschnitte und Gemälde noch lebensvollere Dokumente seines Naturgefühls hinterlassen. Hier konkurriert er allerdings mit dem reichern Altdorfer, aber er ist ebenso frisch. Schon unter seinen reinen Landschaftszeich-

---

[1]) Budapest. Dat. 1511. Abg. Albertina 577. Vergl. Meder. Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511. Mitteilungen zu den graphischen Künsten 1902. No. 1 und 1907 No. 2.

[2]) Wien, Akademie. Abg. Albertina 822. Vergl. Meder a. a. O.

[3]) Friedländer, Altdorfer, S. 116, sagt von ihnen: „Der Gesamteindruck ist durchaus naturalistisch, nichts weniger als phantastisch."

nungen sind ein paar Blätter, die dieses gesteigerte Naturempfinden bezeugen: etwa die beiden Münchner Brückenlandschaften mit dem pfeilschnell dahinschiessenden Wasser. Und erst die Holzschnitte und Gemälde! Hier erst kreisen die Vögel um die Burg — es ist im Georgsholzschnitt; der Bach, durch welchen der heilige Christoph schreitet, zieht sich zu einem Strudel zusammen; eine gewittrige Abendlandschaft begleitet die Beweinung des Leichnams Christi.

Nach einer verbreiteten Meinung hätte man in frühern Jahrhunderten nur das fruchtbare und bebaute Land schön gefunden. Diese Meinung ist unrichtig. Als die deutsche Kunst im sechzehnten Jahrhundert reif wurde, hat sie stille Waldtäler, abgelegene Plätze, wo Steine und Kraut wirr durcheinander liegen, kühne Alpenlandschaften dargestellt. Huber stimmt hier mit seinen grossen Zeitgenossen, einem Grünewald und Altdorfer, zusammen. Man braucht nicht zu den Venezianern zu gehen, um ein deutlich verschiedenes Naturempfinden wahrzunehmen. Dazu genügen schon die milden Landschaften der gleichzeitigen Niederländer mit dem stillen, abendlichen Himmel.

Der deutschen Kunst war nur eine kurze Zeit der Blüte vergönnt. Und von diesem halben Jahrhundert kommen für die Landschaftsdarstellung nur zwei Jahrzehnte in Betracht. Die Generation Holbeins wandte sich Problemen zu, die mit der Zeit die Landschaftsdarstellung zurückdrängten.

Die figürlichen Werke von 1522—1542.

Die Porträts und die Wiener Kreuzerhöhung.

Schon in der Feldkircher Beweinung von 1521 hatte Huber das, was er an Eigenem besass, herausgearbeitet. Besonders die beiden männlichen Gestalten und die Landschaft schienen darauf hinzuweisen, dass eine neue, grössere Periode seines Schaffens beginne. Und in der Tat ist das nächstfolgende Gemälde, die Wiener Kreuzerhöhung, die um 1522 entstanden sein möchte, jedenfalls die selbständigste, in

mancher Beziehung sogar die bedeutendste Leistung Hubers. Der gleichen Zeit gehören die bekannten Porträtstudien an und da sie vor allem darauf führten, auch im Wiener Bild die Hand Wolfgang Hubers zu erkennen, mögen sie hier zuerst behandelt werden.

Ausser den Kohlenstudien sind neuerdings auch zwei sichere[1]) Porträt-Gemälde Hubers bekannt geworden. Dar-

[1]) Ein drittes Porträtbild ist entweder von Huber oder Feselen, Dörnhöffer machte mich aufmerksam, dass im Stift Kremsmünster (Oberösterreich) das Bild eines Passauer Bürgermeisters hänge, das vielleicht von Huber gemalt sei. Es ist ein grosses Familienbild (h. 78 × br. 130 cm), wohl der untere Teil eines Altargemäldes, etwa einer Schutzmantelmadonna. Denn es ist kaum zu glauben, dass die Familie schon ursprünglich nur vor dem kleinen Monument (Grabmal?) gekniet sei, das jetzt in der Mitte sich erhebt. Dieser Teil ist, wie die Ornamente unwiderleglich bezeugen, in barocker Zeit hinzukomponiert oder erneuert worden. Wahrscheinlich war der obere Teil bei einem Brand — oder sonst irgendwie — zu Grunde gegangen. Der Besitzer hat dann den Altar hinmalen und die alte Inschrift daraufmalen lassen, damit das Bild wieder einen Mittelpunkt habe und man wisse, wer dargestellt ist. Die Inschrift lautet: „Jakob Endl, Bürgermeister zu Passau, † 1517." Um dieses Datum mit dem auf dem Grabstein des Bürgermeisters in der Maria-Herzkapelle der Klosterkirche Niedernburg (1516!) in Übereinstimmung zu bringen, wird man etwa annehmen können, dass das Datum 1517 bei der Übertragung der Inschrift irrtümlich als Todesdatum des Bürgermeisters statt als Vollendungsdatum des Gemäldes angesehen wurde. — Links knien der Bürgermeister (?) und fünf Buben, rechts zwei Frauen und drei Mädchen, in der Mitte vor dem Grabdenkmal ein Jüngling in violetter Gewandung. Bei diesen Allen wird man den Ausdruck ernster Devotion in Gesichten, Händen und Haltung vermissen; lebendig wirken allein zwei Buben, die ungeniert aus dem Bilde heraus den Beschauer anblicken. Für Huber schienen mir das stumpfe Colorit, die Form der Sträucher im Vordergrund, das Durchschimmern der Vorzeichnung zu sprechen — auch die überlieferten Lebensdaten passen dazu — bis ich in Marcuards Arbeit über Melchior Feselen (Das Bildnis des Hans v. Schönitz und der Maler Melchior Feselen, München-Bruckmann 1896) die Ingolstädter Kreuzigung von 1522 kennen lernte. Die Porträts dieses Bildes erinnern stark an Jakob Endl und seine Familie. Feselen, der ja aus Passau stammt, wäre alsdann der Schüler Hubers gewesen. Unter diesen Umständen muss es unentschieden bleiben, welcher von beiden das Bild gemalt hat.

gestellt ist laut Inschrift Anton Hundertpfund und auf dem Gegenstück Margret Hundertpfundin.[1]) Auf den Inschrifttafeln steht das Datum 1526 und das Monogramm. Ohne dasselbe wäre kaum jemand auf Huber gekommen. Nachträglich lassen sich schon einige Hubersche Eigentümlichkeiten konstatieren. Hierhin gehört, dass der Hintergrund auf drei Seiten sichtbar wird, denn ein kräftiges Konzentrieren auf den Kopf und die Gestalt lag Huber fern. Das männliche Porträt ist bei weitem besser als das weibliche, das direkt hölzern wirkt. Aber auch da merkt man nicht, dass unter dem Gewand ein Mensch steckt, die Haltung dient nicht zur Charakteristik des Dargestellten und auch im Gesicht gelingt es Huber nicht, einen Charakter tief herauszuholen.

Flott sind einige der Porträtstudien. Es sind etwa 15 Zeichnungen[2]), meist mit Kohle auf kräftig ge-

---

[1]) a) Anton Hundertpfund. Galerie, Dublin.
Abg. Burlington Magazine Juli 1906.
b) Margret Hundertpfundin. London J. C. Robinson.

Ich kenne die beiden Bilder nur aus Photographien.

Litt.: Katalog der Ausstellung im Burlington-Fine-Arts-Club, London, Nr. 49 und 53.

Im Burlington-Magazine, Juli 1906, wird das männliche Porträt übertrieben gelobt. Friedländer, der die Bilder gesehen, bezeichnete sie beide als „unerfreulich".

[2]) Nagler, Monogrammisten, V 1706, hat diese Zeichnungen trotz des Monogramms einem „unbekannten Zeichner" zugeschrieben. Sie sind sicher von Huber. Man erkennt ihn sofort an dem rundlichen Strich.

1.) Basel, Privatbesitz. Männlicher Kopf.

2.) Berlin, 2060. Kriegsknecht.

3—5.) Dresden: Mann in Barett, Abg. Dresdn. Hdz. Nr. 64. — Nr. 180. Mann in Pelzmütze, vergl. S. 70 Anm. 1. — Nr. 181. Profil eines Mannes.

Erlangen.

6—10.) II E 46 Mann in Barett. — II E 47 Mann in Pelzmütze.
II E 48 Zwei weibliche Brustbilder und Greisenkopf. Vielleicht Vorstudie zum Parisurteil.

röteltes Papier gezeichnet und mit weisser Kreide gehöht.[1]) Diese Farbenzusammenstellung in Verbindung mit dem breiten Strich und dem für Huber grossen Format geben ihnen ein bestimmtes Aussehen und einen wuchtigen Charakter, der für Männer ausgezeichnet passt. Mehr als zehn unter diesen Blättern stellen denn auch Männer dar.[2]) Die besten sind zwei Kriegsknechte[3]) und ein Mann in

---

II E 49 Profilkopf eines jungen Mannes. Haar wie vom Sturm aufgewirbelt.

I F 9 Federz, vergl. Anmerkg. 1.

11.) London, Federz, vergl. Anm. 1.
Brustbild eines nach rechts aufblickenden jungen Mannes in Barett. Früher Aldegrever zugeschrieben, von Dr. Meder als Huber bestimmt, wie mir scheint mit Unrecht, da der rundliche Strich Hubers fehlt.

Ferner wurde von Meder auch der früher Grünewald genannte Kopf einer alten Frau (abg. Vasari-Society II 29) Huber zugeschrieben. Das Material ist gleich wie in Hubers Blättern und daher entsteht diese äusserliche Ähnlichkeit, aber der Stil ist ein anderer.

12.) München, 12889. Profilkopf eines Mannes.

13—14.) Paris Louvre: 18599. Kopf eines Kindes.
. . . . . Mann in Pelzmütze, vergl. Anm. 5.

15.) Prag, Smlg. Lanna. Mann in Pelzmütze. Soll in der Albertina publiziert werden. Vergl. Anm. 5.

16—17.) Wien, Albertina 3016. Mädchenkopf. — Abg. Albert. 371.
Wien, Smlg. Harrach. Männliche Kopfstudie. Abg. Albert. 716.

[1]) Auch zwei Federzeichnungen sind darunter:
a) Erlangen I F. 9. enthält drei Köpfe, die bis zur Brust sichtbar sind, rechts ein Mann mit Kind, links eine junge Frau. Hinten alte Schrift: Wolff Huwer. (18. Jhdt.?).
b) Die zweite wurde von Campbell Dodgson in der Guidhall-Library aufgefunden. Sie ist datiert 1517 und stellt einen jungen Mann in Landsknechttracht dar. Das Monogramm H P fasst Dodgson als „the initials of the person“ auf.

Die Strichführung erinnert bei beiden stark an Huber, allein es ist vielfach bloses Gekritzel, so dass die Zeichnungen auch von einem Huber-Schüler sein könnten.

[2]) Eine Pariser Zeichnung stellt den Kopf eines Kindes dar, eine Erlanger- und Wienerz. Frauen, sonst sind alles Köpfe von Männern.

[3]) Berlin 2060 und Dresden No. 64.

einer Mütze aus Schafspelz[1]), der nicht weniger als viermal vorkommt, und darnach Huber nahe stand.

Diese Reihe Porträtköpfe scheint nun auch die erwünschte Handhabe für die Datierung der späteren Werke Hubers abzugeben. Denn die meisten tragen neben dem Monogramm ein Datum, das in jedem einzelnen Fall unverdächtig aussieht. Erst, wenn man die Blätter zusammenlegt, bemerkt man mit Erstaunen, dass in allen, soweit sie datiert sind, das gleiche Datum 1522[2]) meist an gleicher Stelle, wiederkehrt und dass das einzige spätere Datum auf dem Wiener-Mädchenkopf, 1544, also zwei mal 22, ist. Auch dies könnte zufällig sein, wenn nicht eine der 1522 datierten Erlangerzeichnungen (II E 48) sich stilistisch stark von den andern unterschiede und mit der spätern Wienerzeichnung zusammenginge. Das stärkere Zusammenfassen von Licht und Schatten gibt diesen beiden Frauenköpfen — sie sind vermutlich Vorstudien zum Holzschnitt des Parisurteils — eine weit plastischere Wirkung; sie sind auch viel rundlicher als die früheren Köpfe. Huber selbst (oder etwa ein späterer kennerhafter Besitzer) wollte aus irgend einem Grunde die früheren und späteren Blätter von einander trennen und nahm die beiden Jahre 1522 und 1544 als Normaljahre an. Welche Blätter er dabei richtig datierte und wo er fehlte, lässt sich heute nur noch im erwähnten Fall bestimmen[3]). Es wäre dies doppelt erwünscht,

[1]) Erlangen, Dresden, Paris und Prag. Besonders schön ist das Erlanger Exemplar.

Im Pariser Exemplar glaubte H. A. Schmid der Haltung und „vielleicht auch einer Inschrift" wegen ein Selbstporträt zu erkennen. Leider konnte das Blatt trotz der Bemühungen von Mr. Guiffrey nicht aufgefunden werden.

[2]) Eine Porträtstudie, die nach H. A. Schmid im Weimarer Schloss liegt, trägt das Datum 1517. Ich habe die Zeichnungen auf dem Schloss nicht sehen können und zudem behauptete Direktor Ruhland, die Notiz beruhe gewiss auf Irrtum.

[3]) Ob auch Zeichnungen darunter sind, die vor 1522 fallen, wage ich nicht zu entscheiden, da die Entfernung von diesem Jahre nach rückwärts in keinem Fall weit sein kann.

da zwei davon Vorstudien für bekannte Werke sind, die eine für das Parisurteil und die andere für das Gemälde der Kreuzerhöhung [1]). Die momentane Bewegung des Kopfes lässt auch von einer dritten [2]) vermuten, dass sie Vorstudie für irgend ein verlorenes Bild war.

Im Gemälde der Kreuzerhöhung [3]) konnte Huber nach Herzenslust derbe Männergestalten darstellen, während er sie bei frühern Aufgaben nur als Nebenfiguren anbringen konnte. Hier stehen die Kriegsknechte im Mittelpunkt — die Gruppe der Frauen und vornehmen Offiziere ist zurückgeschoben. Im Vordergrund sind etwa zehn Knechte beschäftigt, das Kreuz aufzurichten, und aus der Tiefe kommen noch mehr, denn dort tauchen Köpfe und Lanzenstangen

---

[1]) Wien, Smlg. Harrach. Auch Voss hat den Zusammenhang herausgefunden und in seinem Buch bereits eine Abbildung gebracht.

[2]) Erlangen II. E 49.

[3]) Wien, kaiserl. Galerie No. 1417. Nähere Angaben: Wiener Katalog. Litt.: Frimmel, Wiener Galerien; dazu nachzutragen Friedländer Altdorfer S. 142. Dörnhöffer, Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses XVIII S. 9.

Photographien Bruckmann und Löwy.

Das Bild in seiner ursprünglichen Lünettenform ist abgebildet bei Voss.

Wie schon bemerkt, wurde ich auf dieses Bild von Friedländer aufmerksam gemacht. Leider habe ich das Bild nicht gesehen, so dass ich nur nach der Photographie urteilen kann.

Das Bild galt eine Zeitlang für einen Grünewald (Scheibler Rep. X). Doch hat Grünewald sich stets auf wenige Gestalten beschränkt, diese aber aufs Höchste gesteigert; auch hätte er den Gegensatz der rohen Kriegsknechte und des leidenden Erlösers mehr herausgearbeitet. Seine Autorschaft wurde schon früher abgelehnt. (Schmidt, Rep. XIII 278).

Rieffel, Rep. XVIII schrieb das Bild B. Beham zu. Doch fehlt dem Bild die klassizistische Anordnung, die Beham in seiner Kreuzauffindung zeigt.

Dörnhöffer hielt Abraham Schöpfer für den Maler der beiden Wiener Bilder auf Grund seines Gemäldes in Stockholm: Mucius Scaevola 1538. Die Ähnlichkeiten sind nicht zu leugnen, besonders in einzelnen Figuren (der ordnende Offizier des Schöpferschen Bildes scheint dem römischen Krieger auf Hubers „symbolischen“ Gemälde (vergl.

aus dem Dunkel empor. Diese Gestalten hat nun Huber ganz verschieden zu charakterisieren verstanden. Er beginnt links mit einer neutralen Figur, die wahrscheinlich einem italienischen Vorbild entliehen ist. Schon dass die Figur nackt ist, wirkt fremd in dieser Umgebung, wo die andern meist die Tracht des sechszehnten Jahrhunderts tragen. Dann aber folgen drei unheimliche, bösartige Gesellen. Im Gegensatz zu ihnen scheinen die beiden bäuerischen Gestalten der Mitte ihr grausames Werk in „heiliger Einfalt" zu verrichten. Man wird vor ihnen an jenes Weiblein erinnert, das im guten Glauben ein frommes Werk zu tun, ein Scheit zum Scheiterhaufen des Hus brachte. Allein Huber hatte damit noch nicht genug. Zu der Gruppe der Knechte eilt ein roher Offizier herbei[1]), der die Leute anbrüllt. Und endlich folgt in der rechten Ecke noch die Gruppe der beiden Schächer. Sie werden eben abgeführt und als unheimlicher Begleiter schleicht ihnen ein Bluthund nach, der auf ihre Leichen wartet. Ein zweiter Hund, diesmal ein zahmes Haustier, ist zwischen die Füsse der Knechte hineingeraten; er weiss nicht, wo er hin soll, und duckt sich ängstlich. Auch in seinen frühen Holzschnitten fügte Huber seinen Figurenszenen gerne Tiere bei. Hier sind sie aber lebendiger als früher mit den Figuren verbunden, ohne doch ihren tierischen Charakter zu verlieren.

---

unten) entliehen zu sein, der Gesamtcharakter ist aber matter. Demnach glaube ich, dass Schöpfer der Schüler Hubers war, eine Meinung, der auch Dörnhöffer beipflichtet. — Das Schöpfersche Bild gehört zu dem Cyklus von Darstellungen aus der Schlachtgeschichte des Altertums, die Wilhelm IV, Herzog von Bayern, bei verschiedenen Künstlern bestellte. Vielleicht wurde auch Huber beigezogen, da es eine Schlachtzeichnung von ihm gibt. (München).

[4]) Darunter links vom Kreuz ein — offenbar andächtig Emporblickender, zu dem eine Vorzeichnung erhalten ist. Wien, Harrach. Vergl. S. 71.

[1]) Rieffel a. a. O. hat für die Prachtrüstung dieses Offiziers lionardeske Vorbilder vermutet.

Huber hatte nun offenbar die Absicht, diesem wilden Getriebe unten die einsame Gestalt des Erhöhten gegenüberzustellen. Dabei kam ihm die Lunettenform des Bildes zu statten. Ferner liegt das volle Licht auf der Gestalt Christi, während unten nur hie und da ein Ärmel oder eine Rüstung aufleuchtet, und über seinem Haupte öffnet sich ein Stück hellen Himmels wie ein Glorienschein, während die Landschaft, die in der Ferne hinter den Figuren erscheint, im Dunkel liegt. Leider sind die Formen unglücklich gewählt, so dass die beabsichtigte Wirkung nicht recht aufkommen kann. Der Hauptwert des Bildes liegt in der heftigen Szene unten und soweit ich Hubers Gemälde kenne, werden seine dumpfen Farben diese wilde Stimmung noch erhöhen[1]).

Das Bild zeigt Hubers Kunst auf der Höhe: Manche Züge, die im Feldkircher Bild erst angedeutet waren, sind hier ausgeführt. Zugleich ist es auch der Beginn einer neuen Periode seiner Tätigkeit: Schon dass die Figuren dominieren und die Landschaft zurückgedrängt wird, ist ein neuer Zug, dann hat er hier bereits italienische Vorbilder benützt, aber sie gehen noch im Ganzen auf. Es war das Unglück Hubers, dass er gerade in dem Moment, wo er Herr seiner Mittel war, von der klassizistischen Strömung ergriffen wurde. Für andere deutsche Künstler war sie eine Notwendigkeit, für Huber war sie der Ruin.

Huber als Manierist.

Da Huber um 1490 geboren ist, fällt sein Geburtsdatum fast eine Generation später als das Dürers und nähert sich andrerseits den Lebensdaten der Beham und Holbeins, d. h. der Künstler, die in noch höherm Grade als die Väter von italienischer Kunst beeinflusst wurden. Während aber Dürer und Holbein diese Einwirkungen in jungen Jahren erfuhren,

[1]) Vergl. Voss Seite 27. An die Feldkircher-Beweinung erinnern die „trüblich-blauen Töne“ und „die landschaftliche Tiefe im bläulichen Graugrün.“

machten sie sich bei Huber mitten in den reifen Mannesjahren geltend. Er stand damals anfangs der dreissiger Jahre. Man fragt sich erstaunt, wieso diese Wendung möglich wurde, da Huber bereits einen ausgebildeten Stil hatte. Aber auch Altdorfer änderte zur gleichen Zeit seine Kunst in der gleichen Richtung. Und Huber gehörte nun nicht zu jenen grossen Künstlern, die der herrschenden Richtung ihrer Zeit entgegentreten, im Gegenteil war er allem nach eine rezeptive Natur. Wie merkwürdig hatte er sich in seinen jungen Jahren die Kunst Altdorfers zu eigen gemacht, obschon er aus einer ganz andern Gegend Deutschlands stammte. Auch jetzt nahm Huber die neuen Vorbilder mit Begierde in sich auf, aber es gelang ihm nicht mehr sie zu selbständigen Leistungen zu verarbeiten. Nur in den Landschaften hält er am alten Stil fest, – gerade einige der schönsten Landschaften gehören, wie wir sahen, den dreissiger Jahren an.

Die Art der Huberschen Spätzeit ist nur im Grossen und Ganzen erkennbar. Es sind nämlich aus diesen zwei Jahrzehnten kaum gleichviel Werke erhalten, als aus dem ersten, 1510—20. Zudem sind nur die figürlichen Holzschnitte und Zeichnungen mit Datum und Monogramm versehen. Von ihnen muss man also ausgehen.

Die figürlichen Holzschnitte und Zeichnungen.

Während Hubers Gestalten früher nur Staffage gewesen waren, werden sie jetzt zur Hauptsache und verdrängen allmählig die Landschaft. Und wie ihn die regelmässige Anordnung der Gestalten beschäftigt, so tritt an Stelle der zufälligen, regellosen Landschaft die Architektur, mit ihren horizontalen und vertikalen Linien. Huber arbeitete sich hier, wahrscheinlich mit grosser Mühe, in Aufgaben hinein, die ihm von Natur verschlossen waren.

Schon im Gemälde, das Christi Abschied von Maria darstellt, hat Huber versucht durch einen Schwung die Gestalt bedeutsam zu machen. Noch mehr fällt das künstlich-

Gezierte in einer Sebastianzeichnung von 1520[1]) auf. Im Jahre 1526 ist dieser Stil ausgebildet. Nach dem einzigen datierten Werk, einer Getsemanezeichnung,[2]) lassen sich auch der Holzschnitt[3]) und die Zeichnung[4]) einer Kreuzigung in diese Zeit setzen.[5]) Wenn man die frühen Kreuzigungsblätter daneben legt, fällt sofort das neue Verhältnis von Figur und Landschaft auf. Die Landschaft, die früher der Träger der Stimmung und bis zum kleinen Kraut ausgeführt war, tritt zurück und sinkt, in wenigen grossen Linien zusammengefasst, zur Begleitung der Figuren herab. Diese werden nun zu ganzen Gruppen zusammengenommen, — während es vorher nur einzelne Gestalten waren. Doch merkt man deutlich, dass diese strenge Komposition mehr einem Lehrplan als einem innern Bedürfnis entspricht. Das Gleiche gilt von den nackten Gestalten, die Huber jetzt in seine Szenen bringt[6]). Die einzelnen Figuren werden überschlank

---

[1]) Göttingen, Smlg. Ehlers. Bez. W. H. Dat. 1520.
Vielleicht eine Vorstudie zu dem Holzschnitt Hubers, den Paul Behaim in seinem Katalog anführt.

[2]) Mailand, Ambrosiana. h. 16,5 × br. 11. Bezeich. W. H. 1526. Phot. Braun 201 (als Dürer). Litt. Friedländer, Altdorfer S. 163 Anm. 12.

[3]) Muther, Meisterholzschnitte Tafel 66.
Unikum im Besitz des Herrn D. L. Schreiber in Franzensberg b. Potsdam. Die Gestalt des Johannes hat grosse Ähnlichkeit mit der gleichen Figur auf Altdorfers Gemälde Christi Abschied von Maria (Friedländer, Altd. No. 18. dat. 1522). Jetzt im Besitz des Sir Julius Wernher. (Abg. Burlington-Magazine IX No. XL).

[4]) Smlg. C. S. Ricketts u. C. H. Shannon, London. Abgebildet Vasari-Society 1906 II. Teil. — Von Campbell-Dodgson entdeckt.

[5]) a) Paris 18903, eine Kreuzigungszeichnung mit vielen Figuren, die nach H. A. Schmid eine Kopie nach Huber ist, wurde mir nicht bekannt.
b) Ueber eine Schlachtzeichnung Hubers vergl. S. 72 Anmerk.

[6]) Die Kreuzigungszeichnung gibt eine ganze Gruppe in nackten Figuren. Dies war natürlich nur in der Vorzeichnung möglich. Aber auch in der Getsemanezeich. sind die Gewänder der Jünger weit heraufgenommen, sodass Arme und Beine sichtbar werden. Vergleiche das Gemälde

und erhalten oft eine gezierte Haltung. So der Christus auf der Kreuzigungszeichnung. Diese Gestalt wirkt um so unangenehmer, weil neben dieser italienisch-schönen Haltung der Richtplatz mit aller Schauerlichkeit ausgeführt ist. Ein Rad steht da und an einer Tanne ist ein Gehenkter aufgeknüpft. Diese Auffassungsweise des sechzehnten Jahrhunderts empfinden wir als roh. Auch die wilden Leidensszenen der Geisselung und Dornenkrönung findet man bei den Künstlern unserer Tage selten.

Was gleich blieb in den Werken Hubers, lässt sich, wie in der frühern Periode, an Uebertragungen Dürerscher Vorbilder in Hubers Stil messen. Von den vier Holzschnitten zur Jugendgeschichte Christi (B 1–4) sind die Beschneidung (B 3) und die Darstellung im Tempel[1]) im figürlichen Teil freie Kopien nach den entsprechenden Blättern des Marienlebens (B 86 und 88), die knienden Eltern der Anbetung des Neugeborenen (B 1) sind der kleinen Holzschnittpassion entliehen (B 20), und in der Anbetung der Könige[2]) wo die unbehülflichen Figuren frei erfunden zu sein scheinen, hat ihm für die Architektur, die er sonst wie die Landschaft frisch und selbständig komponiert, das Schlussblatt der grossen Holzschnittpassion (B 92) zum Vorbild gedient.[3]) Bei dieser Uebertragung werden die Figuren

in Wien. S. 72 und dass Huber den Sebastian und das Parisurteil zu Zeichnungen und Holzschnitten wählt, entspricht dem gleichen Wunsch.

a) Die Kompositionsstudie zu einer Anbetung der Könige, 13 nackte Figuren in Architektur, (Dresden, Kgl. Kabinett) bezeugt ebenfalls Hubers Kunstweise dieser Zeit. Doch fehlt das Rundliche der Strichführung, so dass das Blatt blos als Kopie nach Huber oder als Arbeit eines Huber-Schülers anzusehen ist.

[1]) Ein ähnliches Kircheninneres enthält die Münchnerzeich. (Inv. 1024). Sie ist als Altdorfer von Bruckmann photographiert worden (No. 11). Könnte von Huber sein. Die Zeichnung ist datiert 1516.

[2]) Eine Kopie nach diesem Holzschnitt ist eine Zeichnung in Erlangen II E 8; datiert 1546.

[3]) Versuchsweise möchte ich die Blätter 1526—30 ansetzen. Sie übertreffen die Werke von 1526 an Symmetrie, ohne doch das Volle, wie die Werke von 1530—40, zu besitzen.

im Verhältnis zum Raum verkleinert, die massige Komposition durch eine lockere, die schwere Architektur durch eine leichte, vielgliedrige ersetzt — das ist alles wie früher. Was ihm jetzt erst imponiert, ist der italienisch-strenge Aufbau der Gruppen, ja er sucht darin sein Vorbild zu übertreffen, war also päpstlicher als der Papst.

Um 1530 setzt eine neue Stilwendung ein. Das Gezierte der Gestalten hört auf. Sie werden voller, indem Licht und Schatten zu grössern Partien zusammengefasst werden. Die italienisierenden Motive sind besser verarbeitet. Soviel sich mehr vermuten als feststellen lässt, entsprach dieser Stil mit den festen Bildungen dem Charakter der Huberschen Kunst. Leider sind nur wenige und keine hauptsächlichen Werke erhalten. Eine weibliche Aktzeichnung ist 1530 datiert.[1]) Nach ihr ist der Holzschnitt des Parisurteils[2]) (B 8) wohl in diese Periode (nach 1530) anzusetzen. Wie viele von den Porträtstudien hieher gehören, ist bei der Unsicherheit der überlieferten Jahreszahlen und aus den wenigen sichern Werken nicht mehr festzustellen. Sicher der Mädchenkopf[3]) der Albertina und zwei weibliche Köpfe[4]), die vielleicht Studien zum Parisurteil sind[5]).

[1]) Pest P 18a. Planetendarstellung (Merkur) Bez. W. H. 1530. Abgeb. Albertina 977.

[2]) Der bogenschiessende Amor ist dem Altdorferschen Parisurteil entnommen. (B 60). Abg. Meisterholzschneider 64. Die beiden weiblichen Köpfe in Erlangen (II E 48) sind vielleicht Studien zu diesem Holzschnitt. (Vergl. Anm. [4]). Die Exemplare dieses Blattes, die ich sah, tragen alle das Monogramm W. H. Daher möchte die Angabe von Bartsch, der ein Exemplar ohne Zeichen anführt, auf Irrtum beruhen. Nagler VI 334 führt dies als zweites Blatt an unter No. 11.

Brulliot glaubte auf der Tafel, die Merkur an seinem Stock trägt, ein Holzschneiderzeichen b zu lesen. Doch ist diese Beobachtung fraglich, da es sich ebensogut um ein blosses Spiegelbild handeln könnte, das zufällig die Form eines b hat.

[3]) Abgebildet Albertina 371. Ueber das Datum vergl. S. 70.

[4]) Erlangen II E 48. Es sind nackte Brustbilder auf einem Blatt.

[5]) Ausserdem gehören noch in diese Periode:

a) Zug des Volkes Israel durchs rote Meer. Federzeich. (München Rückseite von Nr. 64). Graf Pückler sprach die Vermutung aus,

Die Gemälde.

Da Huber Altdorfers Schüler war, mussten auch seine Werke unter den Altdorferschen Schulbildern gesucht und dabei geprüft werden, ob sie sich von Altdorfer in der für Huber charakteristischen Weise unterscheiden. In der Tat lassen sich drei Gemälde, die in der Litteratur über Altdorfer schon hie und da erwähnt wurden, für Huber in Anspruch nehmen. Sie gehen mit den besprochenen Holzschnitten und Zeichnungen gut zusammen.

Vielleicht in den Jahren 1525—1530, und sicher gleichzeitig mit den Holzschnitten (B. 1—4) sind die Gemälde der Dornenkrönung und Geisselung im Stift St. Florian bei Linz enstanden[1]). Wie in den Holzschnitten dominieren die Figuren und als Hintergrund wird Architektur benützt, auf der Geisselung eine Hallenarchitektur, auf der Dornenkrönung ein Palasthof, beidemal mit Renaissanceornamenten. Ebenso sind die Figuren künstlich

---

das Blatt sei blosse Kopie. Das Blatt erinnert entschieden an barocke Bildungen, aber Huber weist auch solche auf, und die Jahreszahl 1609 könnte auch Inventarnummer irgend einer Smlg. sein.

b) Tod u. Himmelfahrt Mariae. 2 Federzeich. Basel U 6.80 und 81. Schlechte Kopien nach Huber. Dagegen sind nicht von Huber:

a) Landschaft mit Jonas unter dem Feigenbaum. Federzeich. dat. 1535 (Dresden) Hdz.-Publikation III Tafel XIV 92). wurde fälschlicher Weise Huber zugeschrieben. Der Strich ist zu fein. Dagegen gehört es entschieden in die Alterdorfersche Schule, nicht in die fränkische, wie in der Dresdnerpublikation angegeben ist.

b. P. 14 und 15. Stickereimuster. (Holzschnitte). Passavant erwähnt diese Holzschnitte nach einem alten Katalog (Evans et fils, Londres 1857. S. 43). Der erste soll das Monogramm Hubers enthalten. — Diese Stücke sind verschollen und da Huber jedenfalls keinerlei Begabung für ornamentale Zierstücke hatte, — die paar Ornamente auf Gemälden und Holzschnitten sind ohne Interesse gezeichnet — ist uns auch nicht viel verloren gegangen. Wahrscheinlich waren diese Blätter gar nicht von ihm.

[1]) Holz. Dornenkrönung 90 × 66,5
Geisselung 90 × 67.
Die beiden Bilder wurden mir von Seiner Hochwürden Herrn Rank bereits als Huber gezeigt.

so zusammengeordnet, dass geometrische Gebilde entstehen. Der Eindruck des kalt-akademischen wird durch die Farbe noch vermehrt. Zum Teil sind es die gleichen, wie auf dem Feldkircher Bild. ein stechendes Gelb und ein Rot, das im Licht in weiss übergeht. Während aber die Pinselführung in der Beweinung des Leichnams Christi etwas lebendiges hatte, besonders die Streifen in den Wolken flott darauf los gemalt waren, ist der Vortrag jetzt gleichmässig glatt.

Ob sich Huber wohl sicher fühlte in dieser Periode seiner Kunst? Das Gegenteil lässt sich vermuten. Während er nämlich um 1522 seinen eigenen Stil gefunden hatte, der kaum mehr an Altdorfer erinnert, sucht er jetzt plötzlich wieder den Zusammenhang mit ihm auf. Das einzige Gemälde, das in den dreissiger Jahren entstanden sein möchte, erinnert wieder stark an Werke Altdorfers, etwa an das Susannabild und die Alexanderschlacht. Es ist die symbolische Darstellung des III. und IV. Kapitels der Apostelgeschichte.[1]) Rechts weist Petrus die

---

[1]) Ich kenne auch dieses zweite Wienerbild Hubers nur aus Photographien und habe auch die Entdeckung nicht gemacht. Sie geht auf Max Friedländer zurück, der mich mündlich auf die beiden Bilder aufmerksam machte. Angaben über Mass, Wappen, Herkunft vergl. Wienerkatalog 1418. Litt. bei Frimmel, Wiener Kaiserl. Galerie zu 1418, dazu nachzutragen: Dörnhöffer, Jahrb. des allerh. Kaiserhauses XVIII S. 9.

Abg. Photographien Bruckmann & Löwy.
Klassischer Bilderschatz 999.

Engerth hat in seinem Katalog der Wiener Galerie das Bild Altdorfer zugewiesen. Damit hat er die Schule richtig bestimmt; das Bild kann freilich nicht von Altdorfer selbst gemalt sein, wie Schmidt und Friedländer bereits bemerkt haben. Frimmel ist denn auch wieder auf die Donauschule zurückgekommen. Er vermutet, dass ein Meister aus der Richtung des Melchior Feselen das Bild gemalt habe. Nun lebten Huber und Feselen in Passau. Es liess sich ferner wahrscheinlich machen, dass Huber auf Feselen einwirkte, und das Durchschimmern der Vorzeichnung, das Frimmel als charakteristisch für diesen Meister

Schriftgelehrten auf den Gekreuzigten der das Bild dominiert, links Moses die von den Schlangen Gebissenen auf die eherne Schlange. In der Mitte sieht man in der Tiefe den Tempel von Jerusalem (und die Stadt); davor zieht ein grosser Zug von Tempelbesuchern (?). Darüber erhebt sich, wie wir es bei Huber oft gefunden haben, ein grosser Himmel. Während nun Huber in den vorangehenden Bildern sich zu grossfigurigen Darstellungen durchgerungen hatte, kommt er hier wieder auf kleine Figuren zurück. Aber er erreicht nicht mehr den ungesuchten Reiz der frühen Bilder, weil seine Gestalten etwas Geziertes bekommen und die Figuren, die er italienischen Vorbildern entlehnte, ganz unvermittelt neben selbsterfundenen stehen.[1]) Wie merkwürdig nimmt sich der römische Krieger in der linken Gruppe[2]) neben dem deutschen Volk aus! Auch der Tempel, ein Renaissancegebäude, wie es in Altdorfers gleichzeitigen Gemälden vorkommt, liegt als schwerer Klotz im Bilde. Doch was nützt es, solche unerfreulichen Züge der Spätzeit aufzuzählen[3]), erinnern wir uns lieber noch einmal All des Schönen, was wir aus frühern Jahren Hubers besitzen.

Gesamtcharakteristik von Hubers Kunst.

Die vorliegende Arbeit versucht eine Charakteristik der Kunst Hubers zu geben. Die verdienstvollen Artikel

erwähnt (Handbuch der Gemäldekunde S. 38) ist gerade eine Eigentümlichkeit Hubers. Für Huber entscheidend sind die rundlichen Formen, während Feselen geradlinige bevorzugt.

[1]) Eine Kinderfigur im fernen Zuge beweist, dass Huber eine Nachbildung der Madonna von Foligno (etwa Marc Antons Stich?) zu sehen bekam. Ferner gab die Gruppe der von Schlangen Gebissenen Huber Gelegenheit zu nackten, italienisierenden Gestalten.

[2]) Die gleiche Stellung in Marc Antons Stich nach Michelangelo (Delaborde S. 225). Ein ähnlicher Krieger auf dem Schöpferschen Mucius Scaevola ist wohl Huber entliehen. Auch andern Künstlern hat dieser Stich Eindruck gemacht. (Vgl. H. S. Beham, Pauli Nr. 15.)

[3]) Nach Voss' Beschreibung ist auch das Colorit des Bildes unerfreulich.

über Huber — ich erinnere vor Allem an die Wilhelm Schmidts — hatten mehr den Zweck, einzelne neugefundene Werke Hubers bekannt zu machen. Eine Gesamtcharakteristik der Huberschen Werke fehlte bisher und zudem blieben einige der reizendsten Blätter unerwähnt, weil sie schon lange bekannt waren. Hier setzte nun meine Arbeit ein, nachdem ich in mühsamen Vorstudien das weit zerstreute Material gesammelt hatte. Hubers Werke erwiesen sich als sehr verschiedenartig, je nach der Periode, in der sie entstanden sind, und je nach dem Thema, das sie behandeln. Es liess sich auch beweisen, was früher bald vermutet, bald in Frage gestellt wurde, dass Huber Altdorfers Schüler gewesen ist. Ja ich glaube auch im Ganzen richtig gezeigt zu haben, wo sich Hubers Kunst abhängig erwies von der Altdorferschen und wo und seit welchem Moment selbständig. Hier bleibt mir nur noch die schöne Aufgabe, kurz zusammenzufassen, was ich an Hubers Tätigkeit der Ueberlieferung für wert halte, und seine besten Werke noch einmal in Erinnerung zu rufen.

Huber stammt aus Feldkirch im Vorarlbergischen. Nach seiner Herkunft erwartet man, dass er seine Lehrjahre bei einem Künstler des nahen Tirol verbracht hätte. Allein seine Werke zeigen deutlich, dass er seine Lehrjahre bei Altdorfer in Regensburg verlebte. Wir können nicht mehr feststellen, was ihn zu dieser weiten Reise bewog, aber vermuten lässt sich, dass es die Begeisterung für Werke Altdorfers war, die er irgendwo mochte gesehen haben. Denn man merkt es den frühen Werken Hubers an, mit welcher Freude er sich in die Formenwelt dieses Künstlers hineinlebte. Das Beste, was er damals geschaffen hat, steht an Frische den besten unter den Altdorferschen Werken nicht nach und hat mit ihnen auch die anmutig-märchenhafte Stimmung gemein: es sind die Waldgeschichte vom heiligen Eustachius (1517) und der Georgsholzschnitt von 1520. Ähnliche Gemälde, wo Landschaft und Staffage rein zusammenklängen, sind uns leider nicht erhalten und die erhal-

tenen stehen den gleichzeitigen Blättern als einheitliche Kunstwerke entschieden nach. Denn Huber hatte damals noch nicht die Fähigkeit, grosse Figurencompositionen eindrucksvoll zu gestalten; auch ertragen Szenen wie Christi Abschied von Maria oder die Beweinung des Leichnams Christi das Aufgehen in der Landschaft nicht. Aber als Landschaftsgemälde sind diese Bilder sehr bedeutend: beides sind Abendlandschaften, die eine mild, die andere gewittrig, beide der Stimmung des Vorwurfs entsprechend. Und in der Beweinung finden wir ausserdem im Johannes und dem Knecht unter dem Kreuz jene kräftigen, männlichen Gestalten, wie sie innerhalb des „Donaustils" nur Huber erfunden hat. Um 1522 erreichte dann Huber seine volle Selbständigkeit. Zum Glück ist in der Wiener Kreuzerhöhung ein Hauptwerk dieser Zeit gefunden worden, in dem sich Hubers echte Natur äussert. Es muss eine Aufgabe nach seinem Herzen gewesen sein, und er kann sich nicht genug tun, derbe Kriegsknechte zu erfinden. Schon in einem frühern Holzschnitt hatte er sich nicht gescheut, den heiligen Christoph als Landsknecht zu geben. In diesem Gemälde konnte er nun zehn und mehr solcher Gestalten darstellen. Man merkt, dass dieses Bild in jenem Zeitalter geschaffen wurde, da die Landsknechte einen Ruhm ohne Gleichen genossen. Leider wird nun Huber, gerade als er im Besitz der Mittel war, von der klassizistischen Richtung ergriffen — es war zu seinem Unheil. Soweit nämlich seine Spätzeit für uns erkennbar ist, hat er damals kein reines Werk mehr geschaffen und man gewinnt aus seiner Kunst den Eindruck, der wilde Stil, der in Deutschland im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts herrschte, hätte seiner Natur besser entsprochen, während der Klassizismus, der sich in den 1520ger Jahren überall in Deutschland durchsetzte, seine Fähigkeiten untergrub. Nur in seinen Landschaftszeichnungen hat er auch jetzt noch Natureindrücke unmittelbar festzuhalten vermocht. Was diese Blätter — es sind über vierzig erhalten —

auszeichnet, ist ihr ruhig-objektiver Charakter, der Sinn für das Tatsächliche der Erscheinung. Hier schlug Huber und zwar gleich in den ersten Arbeiten eine neue Richtung ein und es ist möglich, dass sie auf Altdorfer zurückwirkte, als er jene vielgenannten Landschaften malte und radierte.

„Wir sind heute gewöhnt, die Künstler hauptsächlich darnach abzuschätzen, was sie uns Neues zu sagen haben.“ Auf Huber angewandt, müssen wir uns also die Frage vorlegen: Wie stellte er sich zu Altdorfer? Wenn Hubers Werke den Altdorferschen nahestehen, so dass sie oft mit einander verwechselt wurden, warum lassen sie sich unterscheiden auch ohne Monogramm? Huber verstand zunächst recht gut, sich von Altdorfers Kunst zu eigen zu machen, was ihm gemäss war, und auszuscheiden, was ihm nicht entsprach. Altdorfers Vorliebe für Landschaften, für bewegte, genreartige Motive in den Figurencompositionen, für behaglich-anmutige Züge und ein kleines Format ist auch in Hubers Werke übergegangen. Andere Vorzüge der Altdorferschen Kunst war er aber nicht fähig in sich aufzunehmen, besonders fehlte ihm der Sinn für das Malerische und das Stoffliche der Dinge, fast als ob er nie einen Altdorfer gesehen hätte.

Wenn Huber trotzdem Werke geschaffen hat, die einen eigenartigen Wert besitzen, so beruht dies auf seinem von Altdorfer verschiedenen Naturell. Altdorfers Kunst hat einen vornehmen Zug. Seine Phantasie beschäftigen Ritter in glänzenden Rüstungen, vornehme Edelfräuleins, schlossartige Gebäude. Der subtilen Technik des Kupferstichs hat er seine besten Gedanken anvertraut. — Huber muss eine derbere Natur gewesen sein, wenigstens hatte seine Kunst diesen Charakter. Er bringt gerne kräftige Landsknechte, Tannen mit knorrigen Bildungen, Wildbäche. Die Kupferstich-Technik hat er überhaupt nie angewandt, sondern nur für den Holzschnitt gearbeitet, eine Eigentümlichkeit, die Huber mit dem ebenfalls derben Baldung gemein hat.

Zu diesem derben Zug gesellt sich der nüchterne Sinn für das Tatsächliche. Jene ruhigen Naturskizzen hätte Altdorfer nicht zeichnen können, seine Natur geriet zu rasch in Wallung. Auch Porträts hat er ohne Anteil und Erfolg gemalt, während unter den Porträtstudien Hubers ganz vorzügliche sind.

Merkwürdigerweise ist Wolfgang Huber, der selbständigste und künstlerisch allein interessante Altdorferschüler weniger bekannt, als Michael Ostendorfer, Melchior Feselen und Hans Müelich. Auch diese Maler haben eine gewisse Selbständigkeit erreicht, sodass man ihre Werke von den Altdorferschen leicht scheiden kann, aber Werke, die man um ihrer künstlerischen Eigenschaften willen gerne ansieht, haben sie nicht geschaffen. Neben ihnen sind in der Nähe Altdorfers eine Anzahl namenloser Leute tätig gewesen, deren Gemälde und Zeichnungen sich von den Altdorferschen nur dadurch unterscheiden, dass sie mechanisch nachahmen, was jener frei und selbständig geschaffen hat. Allen diesen Mitstrebenden gegenüber ist Huber ein wirklicher Künstler, der ein unmittelbares Verhältnis zur Natur festzuhalten wusste, in seinen Landschaftszeichnungen während seines ganzen Lebens, in seinen übrigen Werken wenigstens für das erste Jahrzehnt seiner Tätigkeit (bis nach 1522). Diese Werke sichern ihm einen Platz, zwar nicht neben den grössten seiner Zeit, aber als wichtigste Ergänzung zu einem dieser Grossen. Wo man von Altdorfer spricht, sollte man sich auch des besten seiner Schüler, Wolfgang Hubers, erinnern.

Vita.

Am 24. Dezember 1882 kam ich, Samuel Rudolf Riggenbach in Basel zur Welt als Sohn des Pfarrers und Theologieprofessors Bernhard Riggenbach und seiner Gattin Anna Oser. Ich durchlief die Schulen meiner Vaterstadt und bezog Ostern 1901 auf Grund des Maturitätszeugnisses des Basler Gymnasiums die Universität, um Kunstgeschichte, Archaeologie und Geschichte zu studieren. Später kam an Stelle der Geschichte Philosophie.

Von meinen dreizehn Semestern verbrachte ich acht in Basel (S. S. 1901—S. S. 1902, W. S. 1903—S. S. 1904, S. S. 1906—S. S. 1907), je eines in Berlin (W. S. 1902) und München (S. S. 1903), und drei in Göttingen (W. S. 1904—W. S. 1905). Während dieser Zeit hörte ich die Vorlesungen der Professoren:

Baumgartner, Bethe, Boos, Daniel Burckhardt, C. M. Cornelius, Dragendorff, Ganz, Andreas Heusler, Joël, Körte, J. Meier, H. A. Schmid, Schneider, Schöne, J. Wackernagel in Basel;

W. Dilthey, Goldschmidt, Kalkmann †, Wölfflin in Berlin;

Cornelius, Furtwängler †, Lipps, Mayr in München;

Brandi, Busolt, Cohn, K. Dilthey †, Lehmann, W. Meyer, R. Vischer in Göttingen;

und nahm an den Übungen und Seminarien folgender Professoren teil:

Bethe, Boos, Cornelius (Basel), Cornelius (München), Dilthey †, Dragendorff, Furtwängler †, Ganz, Goldschmidt, Lehmann, J. Meier, H. A. Schmid, R. Vischer, J. Wackernagel, Wölfflin.

Manchem unter diesen meinen Lehrern bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet, vor allem dem Kunsthistoriker

Heinrich Alfred Schmid. Und wenn es mir oft schwerer wurde als meinen Freunden, ein unmittelbares Verhältnis zum Leben und zur Wissenschaft zu gewinnen, weil durch den frühen Tod meines Vaters allzu viele Beziehungen zerrissen waren, so muss ich es als ein grosses Glück preisen, dass ich gleich in den ersten Semestern einem Gelehrten begegnen durfte, der seine Schüler auf jene letzten Probleme hinwies, um derentwillen es eine Freude ist, Wissenschaft zu treiben.